





THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Marianne Henn

TITLE OF THESIS: SCHICKSAL UND NEMESIS IN SCHILLERS DRAMEN

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1979



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

SCHICKSAL UND NEMESIS IN SCHILLERS DRAMEN

by

MARIANNE HENN

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1979



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled SCHICKSAL UND NEMESIS IN SCHILLERS DRAMEN submitted by Marianne Henn in partial fulfilment of the requirement for the degree of Master of Arts.

MEINEM VATER

ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Problem von Individuum und Schicksal haben sich die Menschen seit alters her auseinandergesetzt. Diese Arbeit stellt die Auffassung des Schicksals und der Nemesis in Schillers Dramen dar. Dabei wird deutlich, dass der Dichter weder von antiken noch christlichen Vorstellungen ausgeht, sondern den Menschen als eine autonome Gestalt betrachtet. Nicht nur das Schicksal ist im Charakter des Menschen begründet, sondern auch das Walten der Nemesis geht unmittelbar aus seinem Handeln hervor.

In seinen frühen Dramen geht Schiller von dem Bestand einer sittlichen Weltordnung aus. Seine Helden sind grosse einzelne, die mit dieser Weltordnung in Konflikt geraten. Es sind hybride Helden, die sich zum Richter, Lenker und Rächer anderer Menschen machen und dadurch nicht nur deren Freiheit und Würde verletzen, sondern auch gegen die vorgegebene Ordnung verstossen. Zumeist erkennen die Helden ihre Vermessenheit und büssen ihre Schuld, indem sie sich entweder der irdischen Gerechtigkeit übergeben oder durch ihren Tod selbst richten. Diese Helden sind autonome Gestalten, die sich durch Selbstbestimmung auszeichnen und damit auch für ihr Tun verantwortlich sind.

Auch für das Wirken der Nemesis, deren Rolle in den Jugenddramen weniger ausgeprägt ist, ist das Tun des Menschen ausschlaggebend. Dieser auf die griechische Mythologie zurückgehende Begriff erhält bei Schiller eine ethische



Bedeutung und trägt in den Jugendwerken religiöse Züge. Die Nemesis wirkt nicht von aussen auf den Menschen ein, wie in der Antike, sondern sie wirkt von innen, durch das Gewissen. Sie stellt die Strafe für eine gegen die sittliche Weltordnung gerichtete Tat des Menschen dar. Dabei unterstellt sich der Held entweder freiwillig ihrem Walten, oder sie bedient sich eines Werkzeuges.

Das Studium der Geschichte und der Philosophie Kants führte zu einer Wandlung in der Auffassung des Schicksals und der Nemesis. Besonders die Auseinandersetzung mit Kant beeinflusste Schillers dualistisches Denken, das in der Spannung zwischen Natur und Vernunft, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Notwendigkeit und Freiheit zum Ausdruck kommt. Dem Menschen ist aufgegeben, sich kraft seines Willens gegen seine sinnliche Natur zu behaupten und zur Vernunftfreiheit zu gelangen. Das bedeutet, dass der Mensch nicht nur sein Schicksal, sondern auch den Tod überwinden kann. Die Erlangung dieser intelligiblen Freiheit hat Schiller vor allem in Maria Stuart dargestellt.

In den klassischen Dramen Schillers wird der Mensch in zunehmendem Masse auf sich selbst und auf eigene sittliche Werte verwiesen. Das zeigt sich besonders in einer Gestalt wie Wallenstein, die in den Mittelpunkt weitreichender geschichtlicher Ereignisse gestellt wird und die Zweideutigkeit und Bedingtheit des menschlichen Handelns erfährt. Trotzdem besteht das Schicksal nicht aus Notwendigkeit oder Umständen, sondern es ist im Menschen selbst



begründet und sein Charakter ist Quelle und Ursache für seinen Untergang.

Im Zusammenhang mit der Nemesis tritt in den klassischen Dramen immer wieder das organische Bild des Samens und der Frucht auf. Ihr Wirken wird als die Folgen des Wollens und Handelns des Menschen erfahren. Der Charakter der Personen ist nicht nur für das Geschehen verantwortlich, sondern aus ihrem Tun entspringt auch das Wirken der Nemesis.

In der Auffassung des Schicksals und der Nemesis geht Schiller von der Fähigkeit des Menschen aus, sich in eine moralische Existenz zu verwandeln. Darin zeigt sich sowohl Schillers grosses Vertrauen in die Willenskraft des Menschen wie auch die Tatsache, dass der Dichter nie aufhörte, der idealistische Erzieher zu sein.

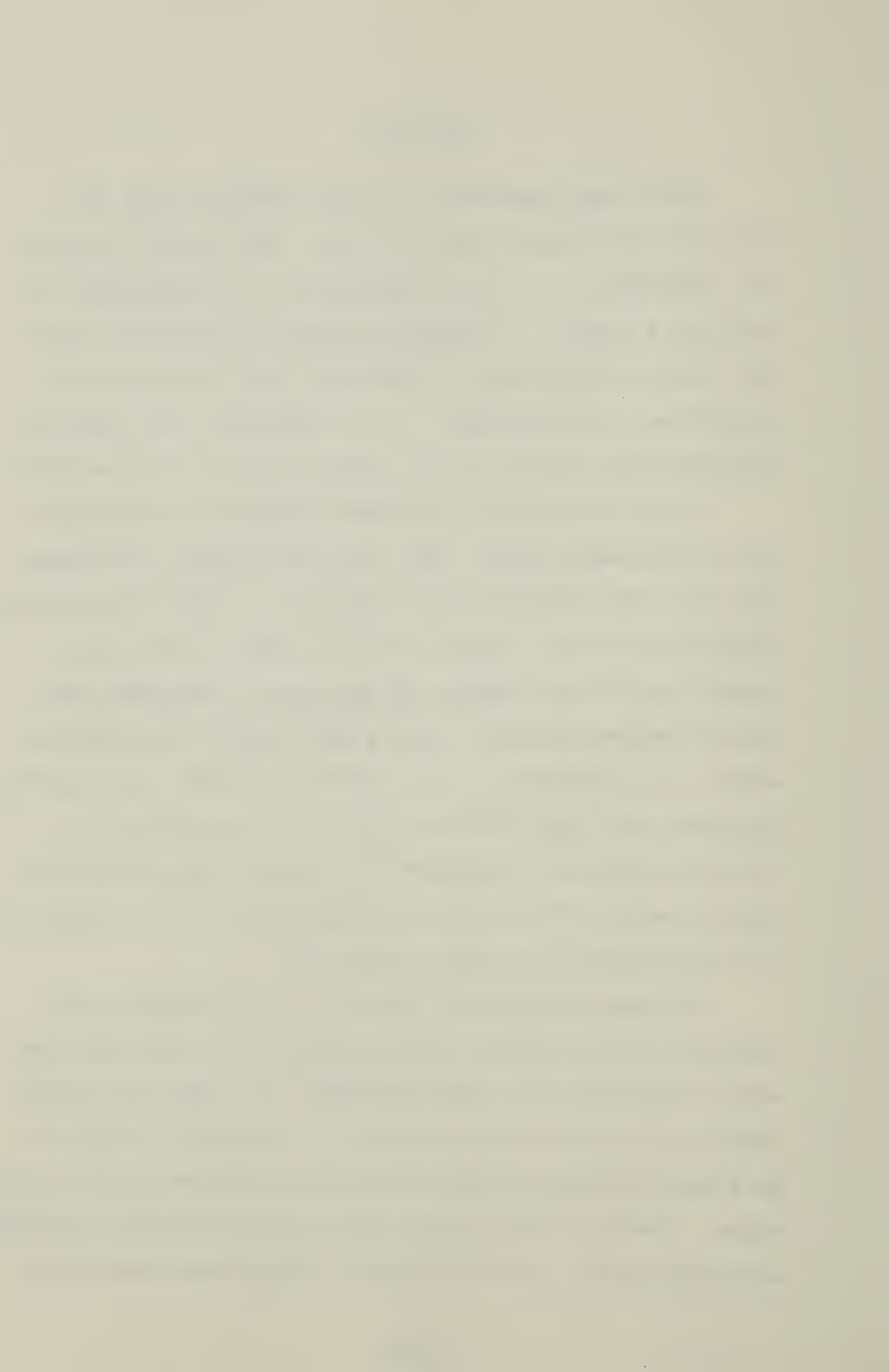


ABSTRACT

Since time immemorial, man has wrestled with the problem of the individual and fate. This thesis presents the conception of fate and Nemesis as it is portrayed in Schiller's plays. It becomes evident that Schiller does not proceed from Greek or Christian ideas, but that he regards man as autonomous. Fate originates in a person's character and Nemesis is the direct result of his actions.

In his early plays, Schiller presumes the existence of a moral world order. His heroes are great individuals who come into conflict with this order. They are hubristic characters who set themselves up as judge, ruler, and avenger over other people and by doing so encroach upon their freedom and their dignity and violate the existing order. In most cases, these heroes recognise their hubris and atone for their offence either by surrendering to worldly justice or by inflicting judgment upon themselves through death. These heroes are autonomous and consequently are responsible for their own actions.

Although the idea of Nemesis is less pronounced in Schiller's early plays, the actions of the individual are still responsible for its existence. The idea of Nemesis, which goes back to Greek mythology, receives in Schiller an ethical meaning und has religious overtones in his early works. Nemesis does not act upon a person from the outside, as in antiquity, but from within, through the conscience.



It represents punishment for the actions of an individual who violates the existing moral world order. The hero subjects himself either voluntarily, or Nemesis intervenes through an intermediary.

The study of history and the philosophy of Kant led to a change in the conception of fate and Nemesis. In particular, Kant's philosophy influenced Schiller's dualistic thinking, which is expressed in the tension between nature and reason, sensuality and morality, and necessity and freedom. It is now the task of the individual to assert himself by the power of his will against his sensual nature and thus reach intelligible freedom. This means that man not only can overcome his fate, but also death. Schiller depicted, especially in Maria Stuart, the attainment of this intelligible freedom.

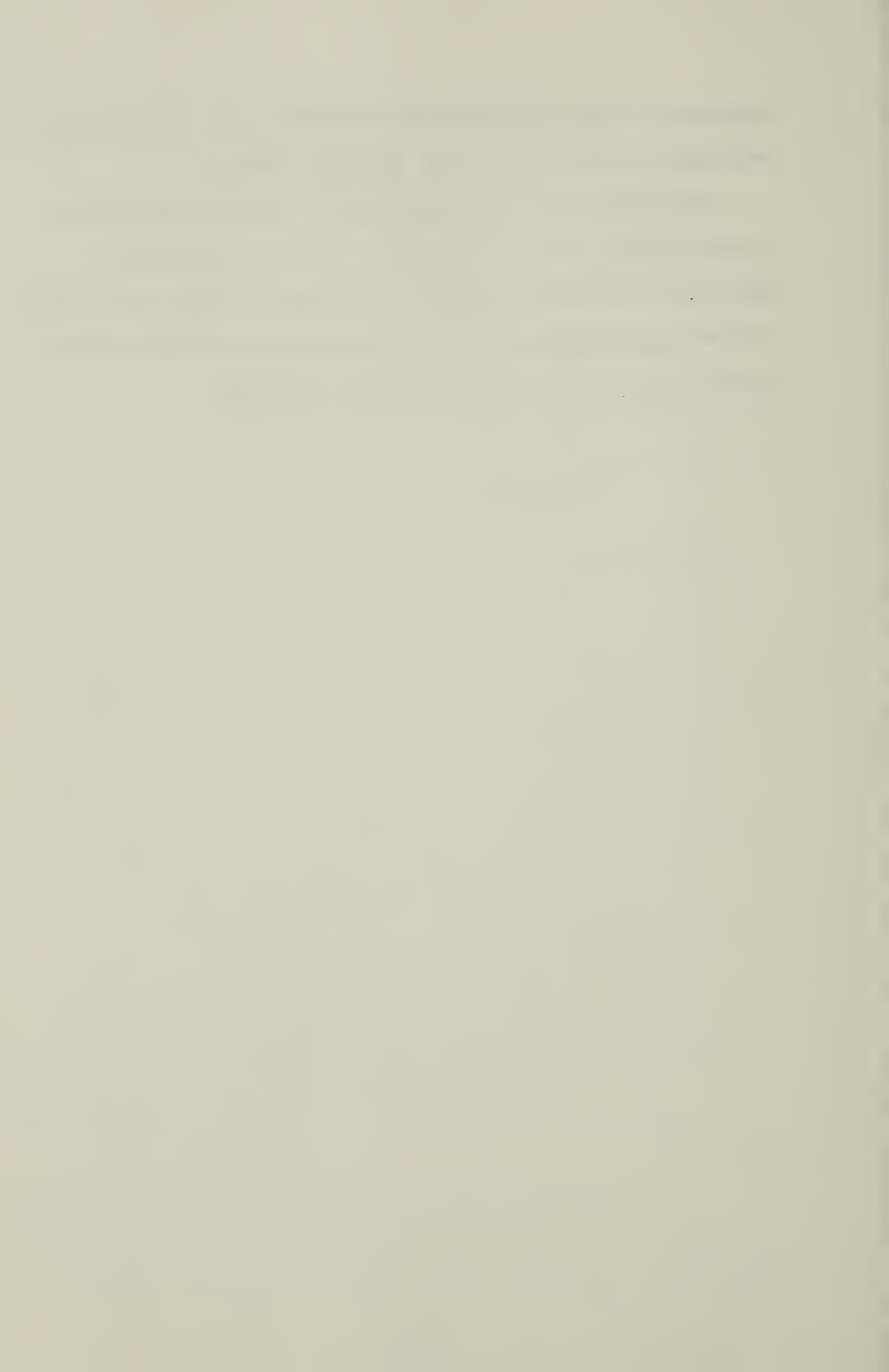
In the classical plays of Schiller, the individual increasingly depends upon himself and his own moral values. This is evident in a character like Wallenstein who finds himself in the centre of far-reaching historical events and experiences the ambiguity and causality of human actions. Nevertheless, necessity and circumstances do not constitute fate but rather fate is founded in man himself. His character is the origin and sole cause of his downfall.

In connection with Nemesis the organic image of the seed and fruit appears again and again in the classical plays. The individual experiences Nemesis as the con-



sequence of his intentions and actions. By his actions he causes events from which springs Nemesis.

Schiller bases his conception of fate and Nemesis on the ability of man to become a "moral existence." This shows Schiller's great confidence in the will-power of the individual and, at the same time, proves that he never ceased to be the idealistic educator.

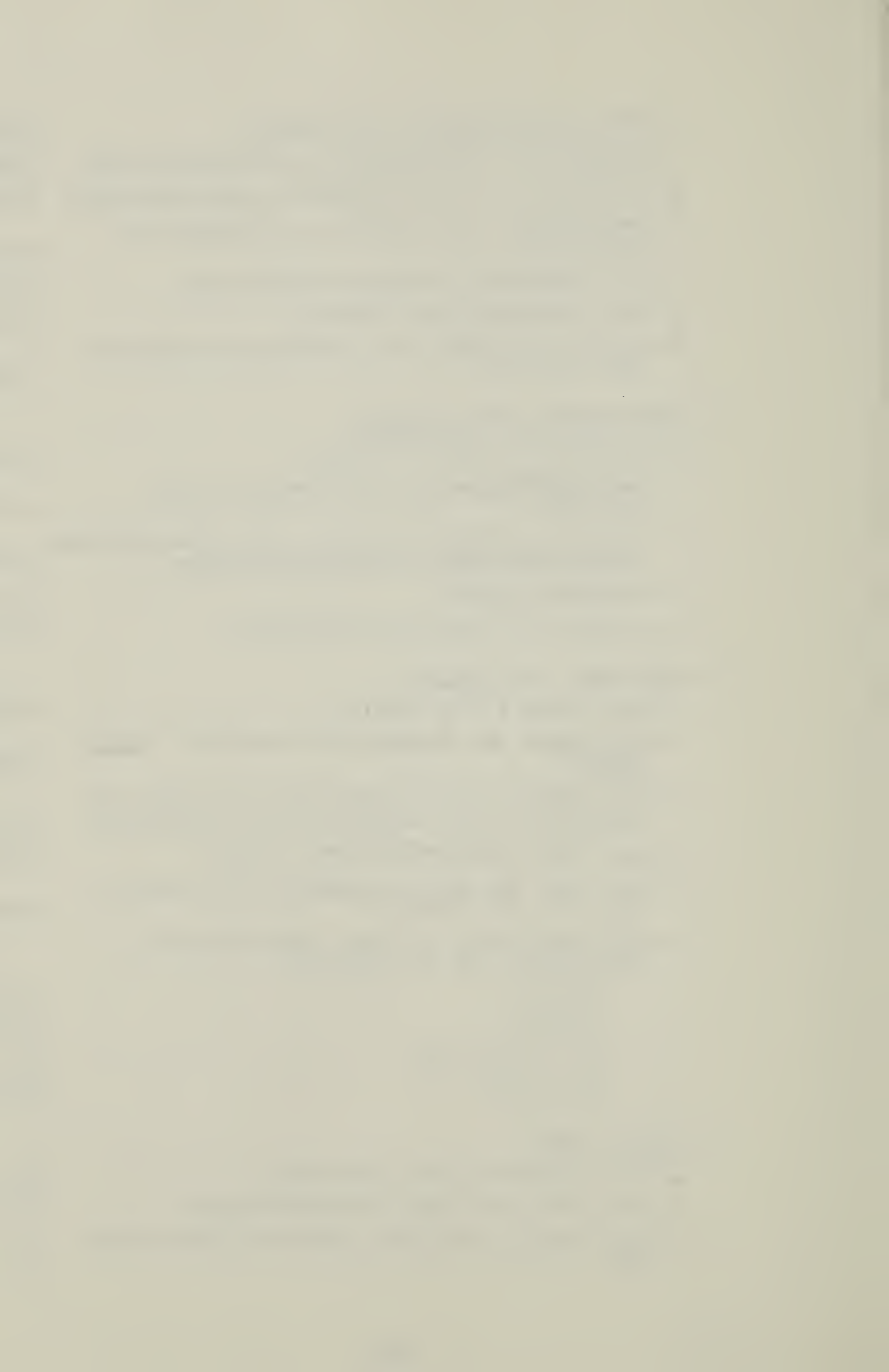


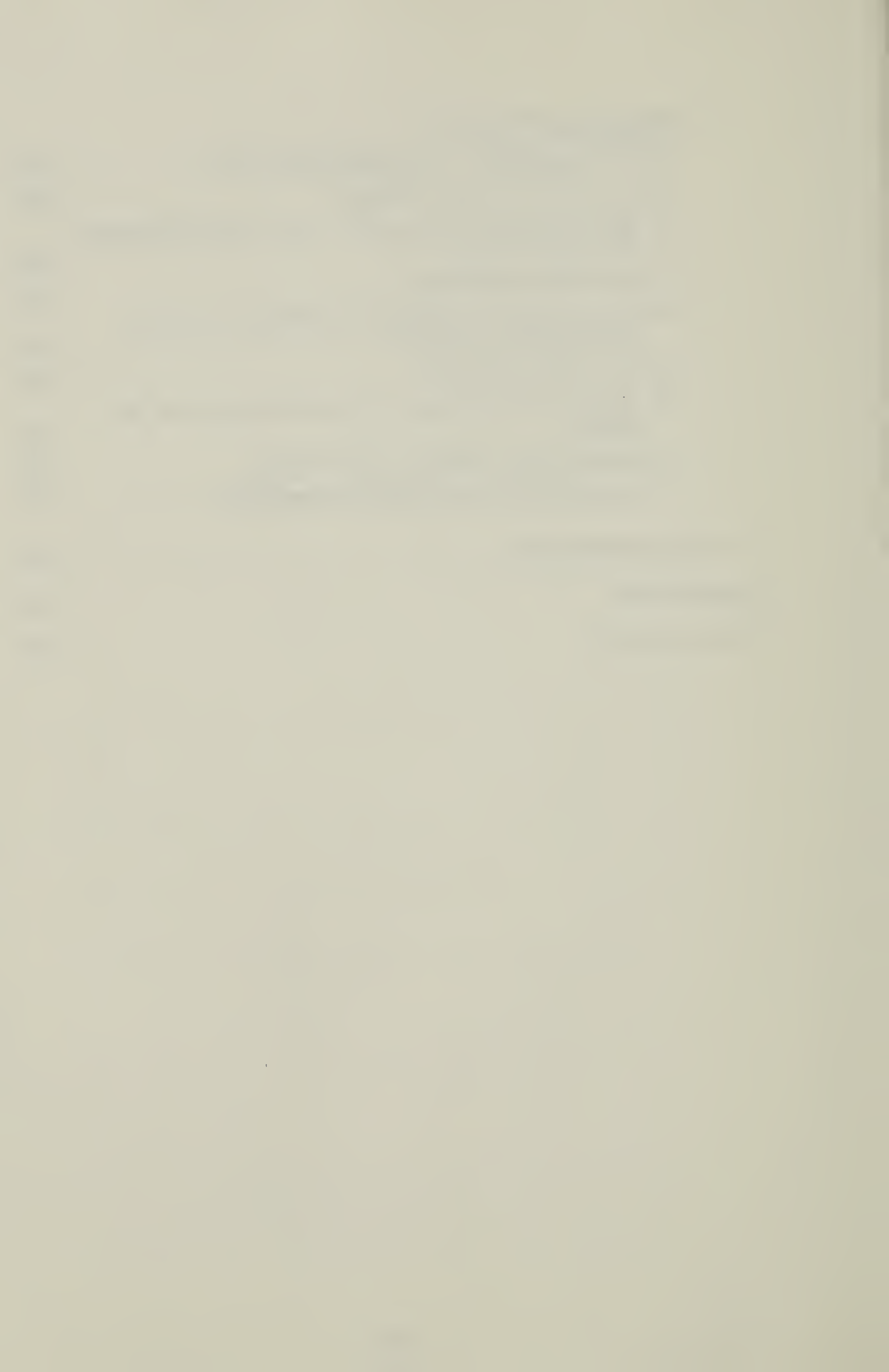
SCHICKSAL UND NEMESIS IN SCHILLERS DRAMEN

INHALTSVERZEICHNIS









ANMERKUNGEN

In dieser Arbeit werden für die Zitate aus Schillers Werken, Schriften und Briefen die folgenden Ausgaben verwendet:

Schiller, Friedrich. _Sämtliche Werke_. Hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 5 Bde. München: Carl Hanser Verlag, [3]1962.

Bd. I: _Gedichte / Dramen I_

Bd. II: _Dramen II_

Bd. III: _Dramatische Fragmente / Übersetzungen / Bühnenbearbeitungen_

Bd. IV: _Historische Schriften_

Bd. V: _Erzählungen / Theoretische Schriften_

Kettner, Gustav, Hrsg. _Schillers Demetrius: Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs_. Bd. IX: _Schriften der Goethe-Gesellschaft_. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1894.

Jonas, Fritz, Hrsg. _Schillers Briefe_. 7 Bde. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, o.J.

Die Zitate aus den Dramen werden im Text entweder mit Akt- und Szenenzahl oder mit Verszahl angegeben, während alle Zitate aus dem fertigen Teil des _Demetrius_ sowie den Handschriften und Plänen mit Seitenzahl erscheinen.

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

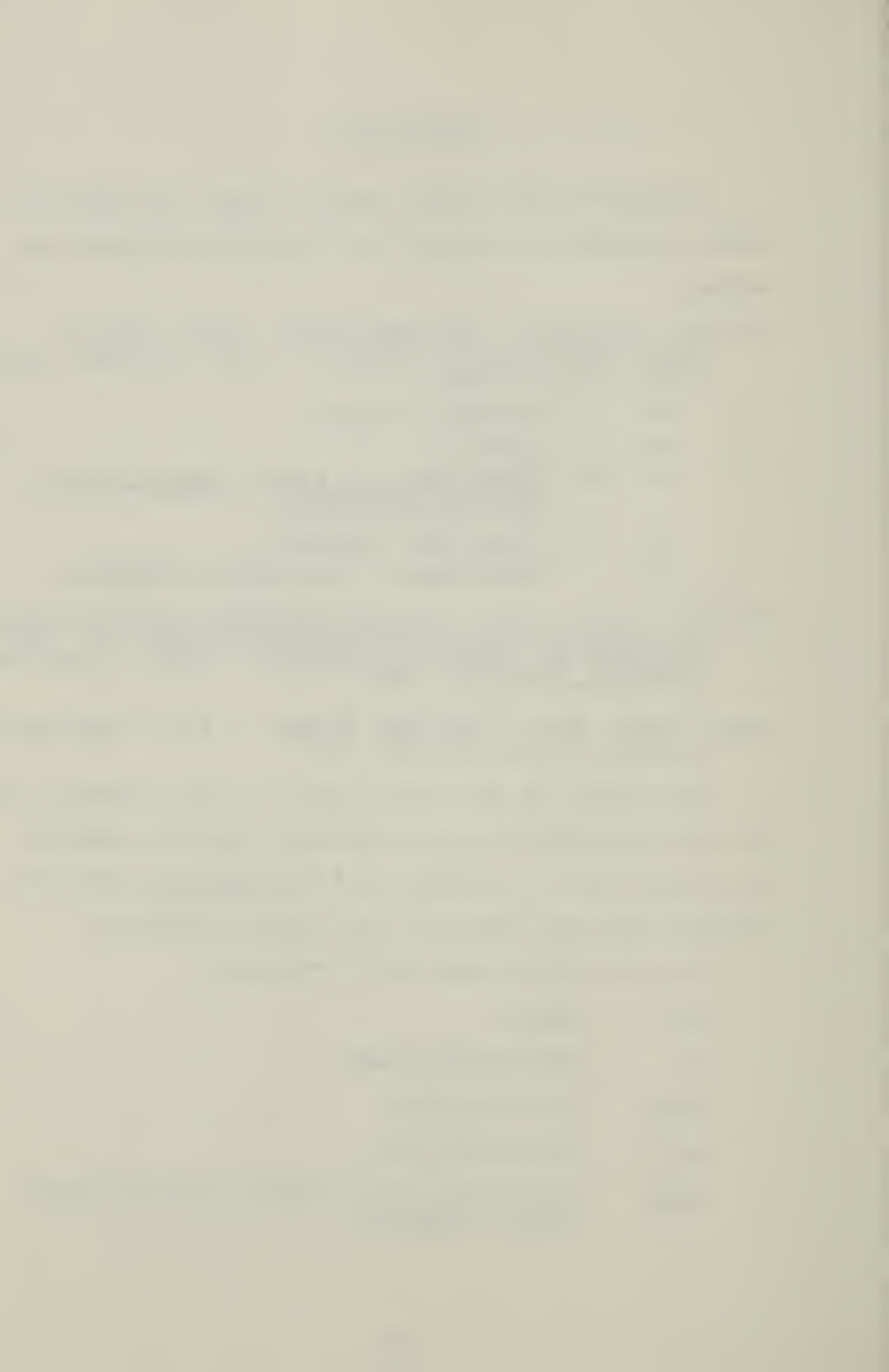
_Pr._ — _Prolog_

_L._ — _Wallensteins Lager_

Picc. — _Die Piccolomini_

_W.T._ — _Wallensteins Tod_

PMLA — _Publications of the Modern Language Association of America_

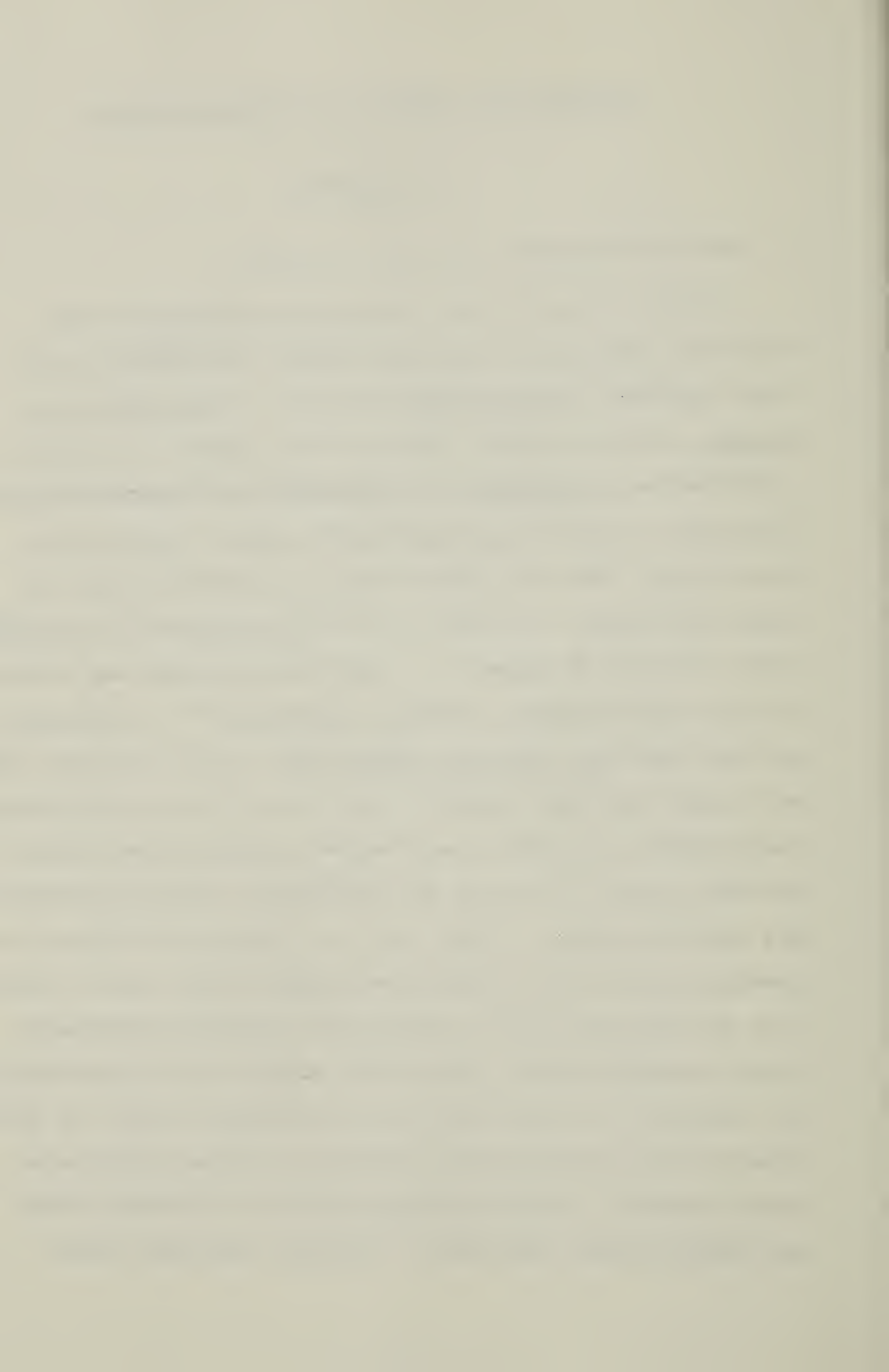


SCHICKSAL UND NEMESIS IN SCHILLERS DRAMEN

I) EINLEITUNG

1. Zum Forschungsstand und Ziel der Arbeit

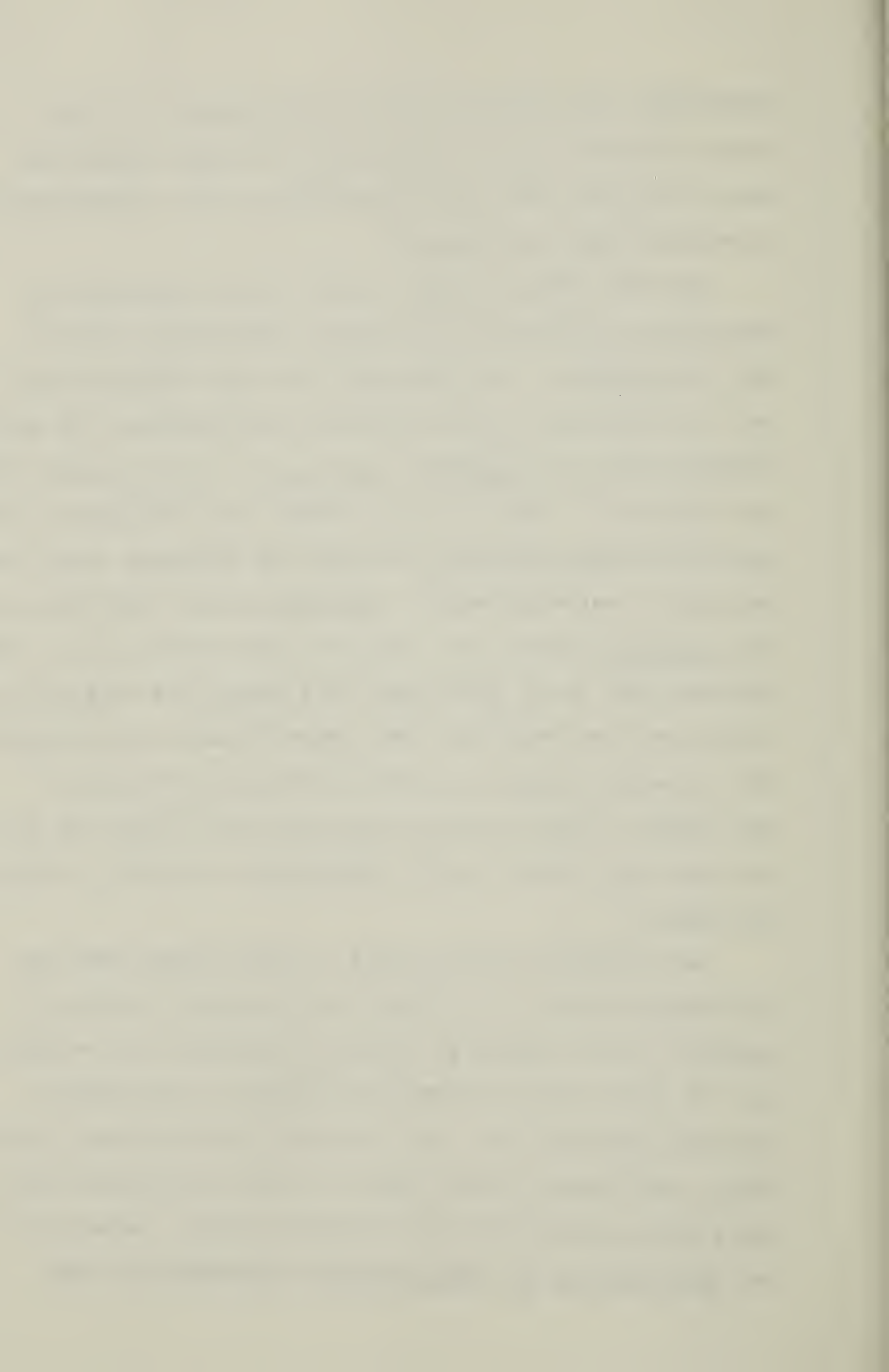
Bei der Frage nach der Schicksalsauffassung im Werk Schillers stehen die klassischen Dramen des Dichters, und zwar besonders die Wallenstein-Trilogie und Die Braut von Messina, im Mittelpunkt. Bereits Hegel glaubte, in dem Geschichtsdrama Wallenstein ein gewaltiges und unversöhnliches Schicksal zu erkennen und kritisierte dessen fatalistische Einstellung: "Wenn das Stück endigt, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee . . . der Tod siegt über das Leben! Das ist nicht tragisch, sondern entsetzlich!"[1] Im Hinblick auf das Drama Die Braut von Messina aber wurde einerseits immer wieder die Frage gestellt, ob es sich hier um eine Schicksalstragödie im antiken Sinne handelt, während andererseits das Werk sogar in die Nähe der Schreckens- und Schauertragödie gestellt wurde. Jedoch hat P. A. Claassen in seiner Abhandlung (1910) die Schicksalsauffassung in den Dramen Schillers und diejenige in den sogenannten typischen Schicksalsdramen herausgearbeitet und auf die grosse Kluft hingewiesen, die zwischen der freien Tat des Schillerschen Helden und der fatalistisch-pessimistischen Stimmung in diesen Schicksalsdramen besteht, in denen geheimnisvolle und finstere Mächte und Zufälligkeiten herrschen. Schillers tragische Helden



unterliegen nach Claassen aus eigener Schuld, d. h. aus einem auf einer falschen sittlichen Grundlage gegründeten Leben und nicht durch das blinde Walten eines unerklärlichen ausserweltlichen Schicksals.[2]

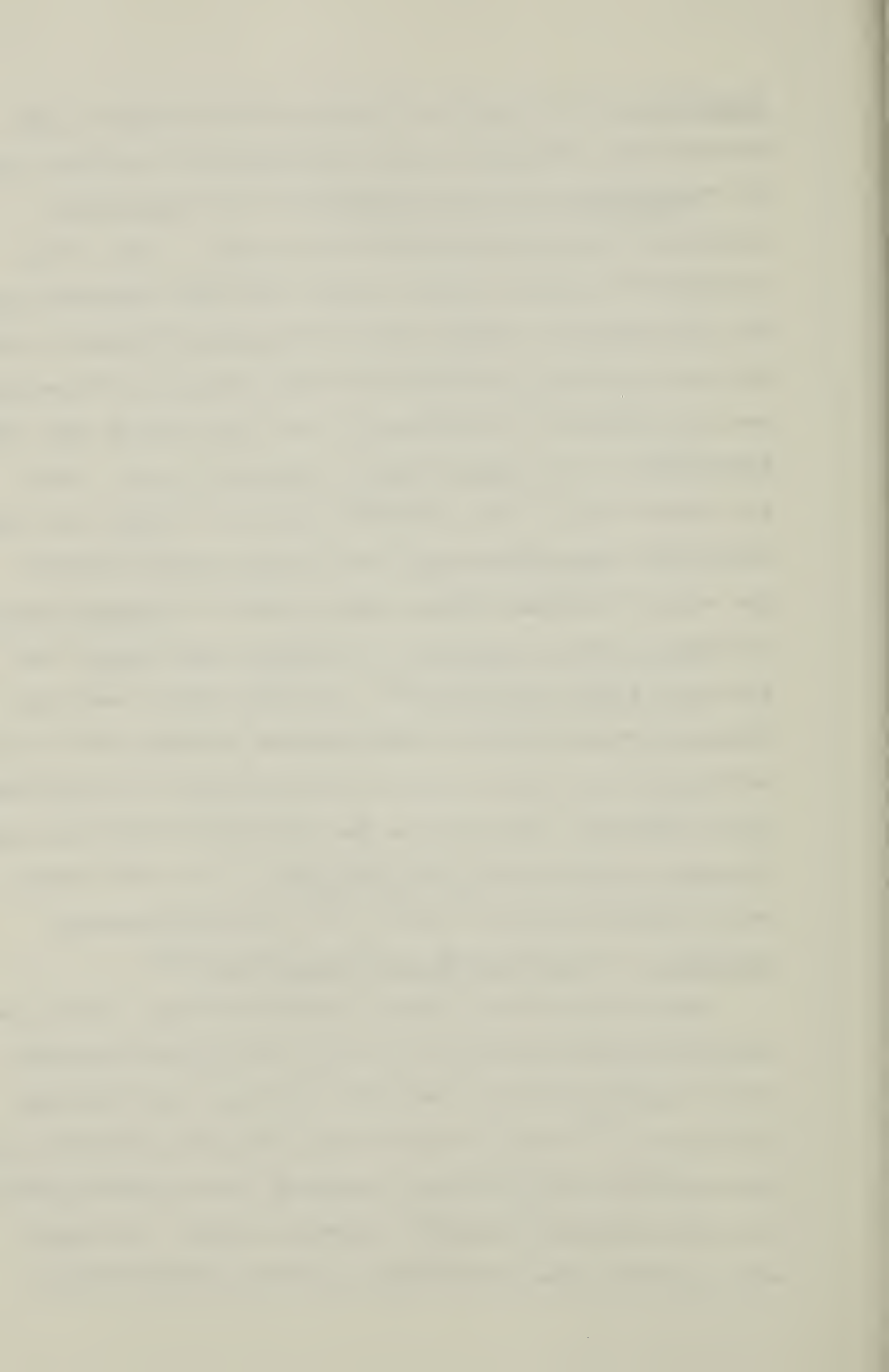
Auch für Gerhard Fricke (1927) ist der Ursprung des Schicksals bei Schiller "im eigenen unendlichen Innern"[3] des Ich begründet. Er betrachtet, wie auch Wilhelm Spengler,[4] die Spannung zwischen Freiheit und Schicksal als den Ausgangspunkt der tragischen Handlung in den klassischen Dramen Schillers.[5] Dabei ist nach Fricke das Schicksal mit Notwendigkeit gleichzusetzen, worunter die physische Natur des Menschen zu verstehen sei.[6] Allerdings tritt für Fricke mit dem <u>Demetrius</u>-Fragment bei Schiller eine Wandlung ein. Das Schicksal ist jetzt nicht mehr nur Ausdruck des Physischen, sondern es hat Gewalt über den ganzen Menschen und zerstört ihn "an seiner Wurzel, an seiner moralischen Existenz."[7] Der Dichter schlägt demnach in der Meinung Frickes mit diesem Werk eine Brücke zum 19. Jahrhundert und damit zu Kleist und Hebbel.[8]

Auch Elisabeth Klemann geht in ihrer Studie über den Schicksalsbegriff in der Klassik und Romantik (1936) bei Schiller von der Polarität zwischen Schicksal und Freiheit aus und ordnet seine Schicksalsauffassung in das Streben nach dem Absoluten ein. Die Bedeutung des Schicksals liege dabei, wie Klemann betont, nicht in einer Bestimmung durch ein äusseres oder durch ein inneres Schicksal, sondern "in der <u>Verschmelzung des transzendenten Schicksals mit dem</u>



immanenten."[9] Das wahre Schicksalsgefühl bestehe in dem Erlebnis der "Freiheit in der Notwendigkeit" und finde in der "Einswerdung mit dem Schicksal"[10] den eigentlichen Brennpunkt der Schicksalsidee des Dichters. Unter "Notwendigkeit" versteht Klemann jedoch nicht die physische Natur des Menschen, sondern das transzendente Schicksal, während das immanente Schicksal mit dem Streben zum "Unbedingten der Freiheit"[11] verbunden sei und als Vorstufe für das Einswerden mit dem transzendenten Schicksal gelte. Erst auf dieser Stufe, wenn der Mensch über die "Sphäre der Verselbstung" hinausgelangt sei und "in der echten Freiheit das wahre Schicksal" erkannt habe, sieht er "äusseres Muss und inneres Soll, Schicksal und Freiheit ohne Zwang, aber auch ohne Zufall vereinigt."[12] Trotzdem bleibt aber nach Klemann noch ein letzter Schicksalsrest bestehen, der "unauflöslich" sei und in dem sich die Antithese in Schillers Leben offenbare. Es sei dies der Widerspruch zwischen dem "Glauben an eine heilige Notwendigkeit, in der der Mensch seine Freiheit findet," und der ihr "entgegenstehenden schicksal- und zufallerfüllten Wirklichkeit."[13]

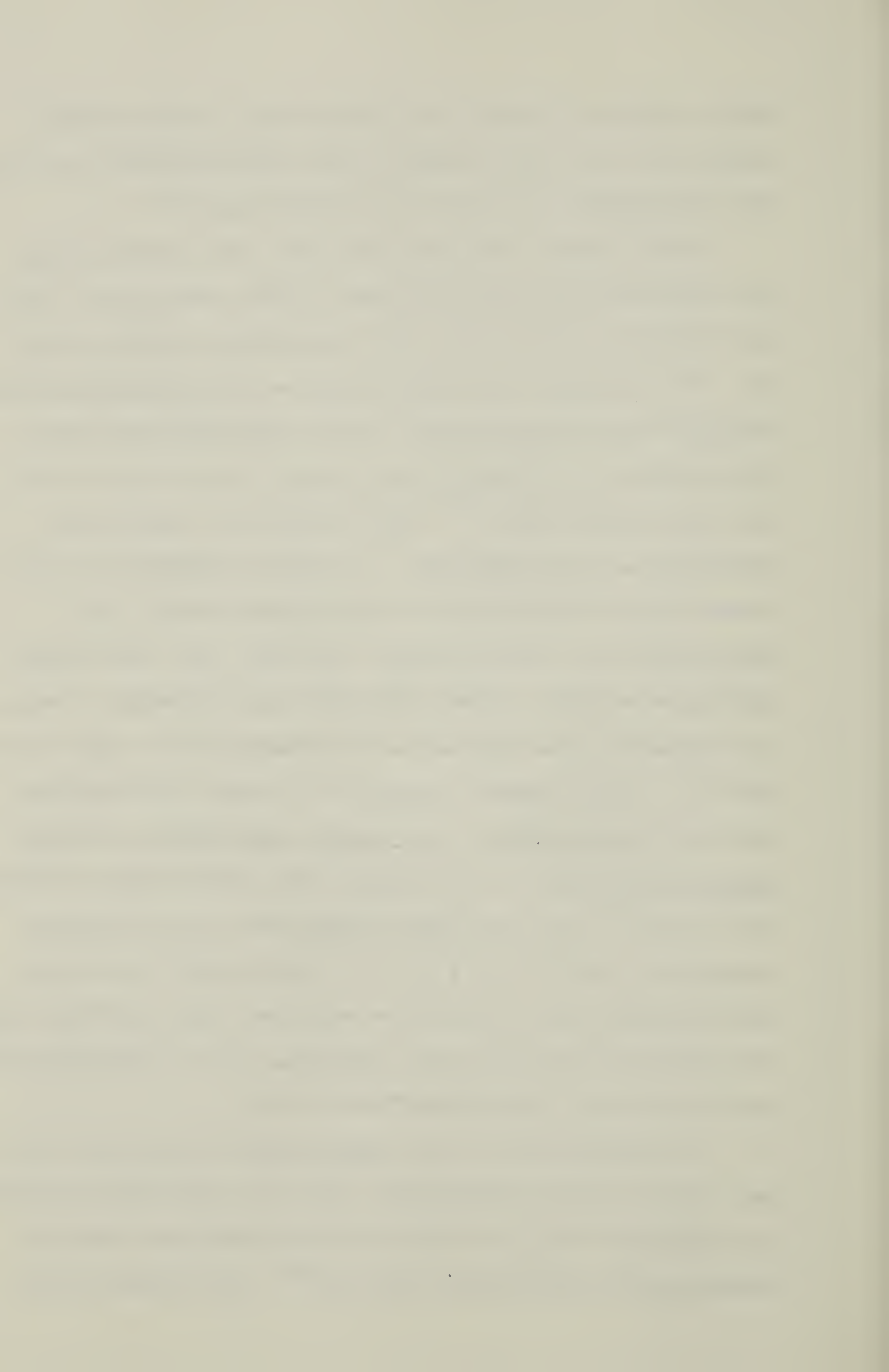
Ähnlich wie Fricke findet auch Werner Psaar (1940) im Schicksalsbegriff Schillers die für den Dichter eigentümliche Gegenüberstellung von Macht der Natur und ethischer Anforderung.[14] Schiller erlebt nach Psaar die Freiheit als eine sittliche Verpflichtung, aufgrund der er das Schicksal, d. h. die Naturnotwendigkeit, bezwingen könne. Im Gegensatz zu Fricke aber weist Psaar in seiner vergleichenden



Studie zwischen Schiller und Kleist trotz einiger Berührungspunkte auf eine grundsätzliche Verschiedenheit in der Schicksalsauffassung der beiden Dichter hin.[15]

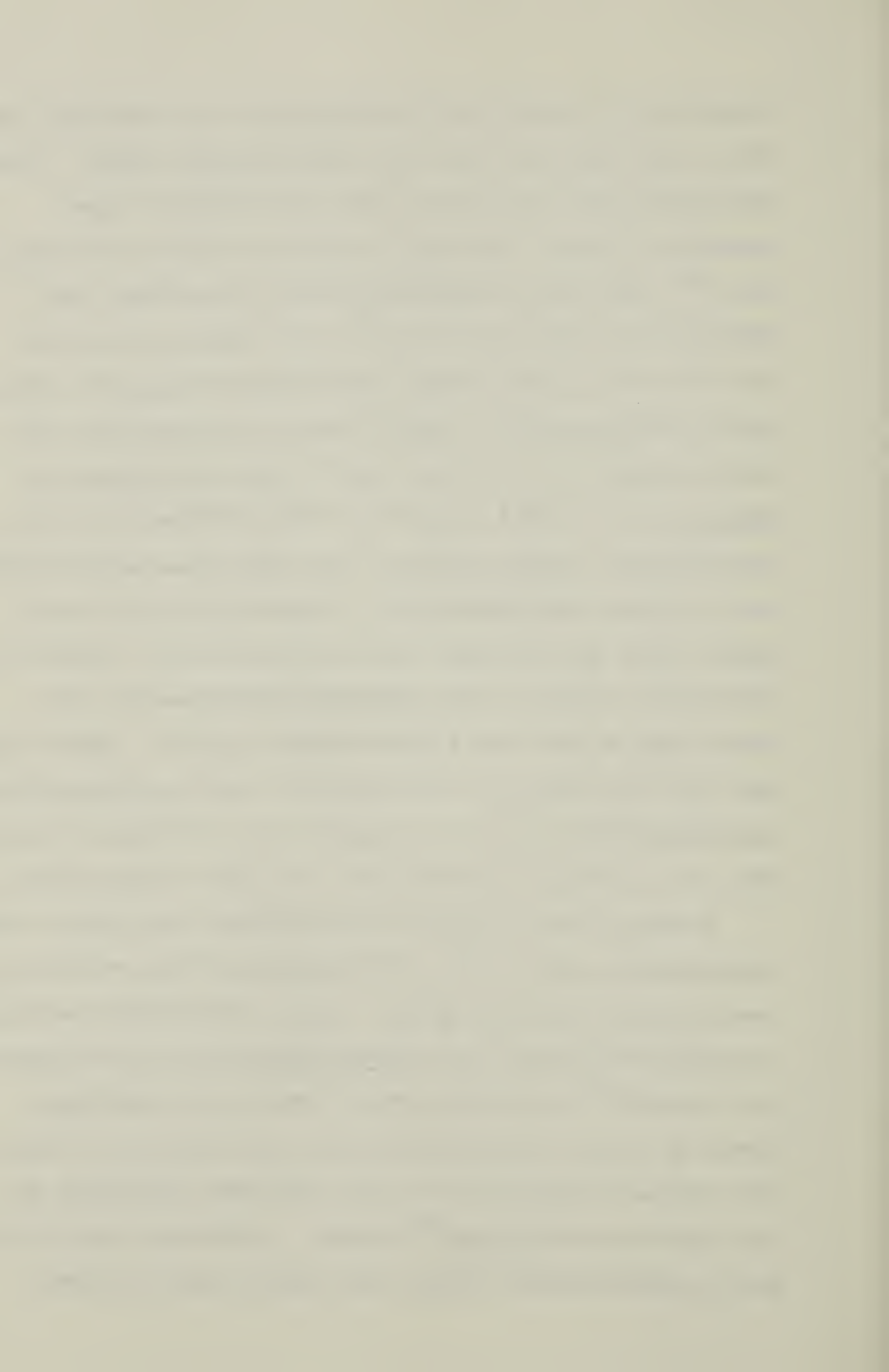
Gisela Wagner orientiert sich bei ihrer Untersuchung der Schicksalserfahrung Schillers (1947) nicht an der Idee der Freiheit, sondern sie geht von Schillers Leben selbst aus. Sie versucht, die Entwicklung des Schicksalsbegriffs aufgrund der Lebenserfahrung und des Bildungserlebnisses des Dichters zu erfassen, um zu sehen, wie er sich in seinem Werk niederschlägt.[16] Dabei ähnelt ihr Ansatzpunkt demjenigen von Max Kommerell, in dessen Aufsätzen der handelnde Mensch bei Schiller im Mittelpunkt steht. Die Konsequenzen und Rückwirkungen, die sich dabei aus seinen Handlungen ergeben, werden dem Täter zum Schicksal. Denn, wie Kommerell sich ausdrückt: "Der Handelnde ist immer unrein."[17] Gisela Wagner betrachtet in ihrer Untersuchung die Dramen _Wallenstein_, _Die Jungfrau von Orleans_ und _Die Braut von Messina_ als die grossen Schicksalstragödien Schillers, während das Drama _Maria Stuart_ für sie kein Schicksalsproblem hat.[18] Sie stellt in diesen drei Werken das Schicksalhafte als dramatische Form sowie das Schicksal als den geheimen Mittelpunkt der Handlung, als den verborgenen Gegenspieler der handelnden Menschen dar.

Im Zusammenhang mit der _Wallenstein_-Trilogie hat Herbert Cysarz darauf hingewiesen, dass die Geschichte selbst das Schicksal berge, und zwar in dem "Widerspiel von All-Notwendigkeit und Freiheit des Ich."[19] Und Gerhard Storz



betrachtet in seiner Schiller-Monographie das Schicksal in diesem Werk Schillers als eine dunkel waltende Macht. Dem Handelnden stehe nicht mehr bloss der sichtbare Gegner gegenüber, sondern "das Dasein selbst als Macht und Kraftfeld."[20] Mit dieser Auffassung stimmen allerdings Paul Böckmann[21] und Benno von Wiese[22] nicht überein, denn für sie ist auch in diesem Drama die Selbstbestimmung des Menschen ausschlaggebend. Ähnlich urteilt schliesslich auch Gerhard Kaiser, der im Bezug auf das Drama Die Braut von Messina davon spricht, dass sich "nicht Schicksal und Willensfreiheit, sondern Schicksal und moralische Selbstbestimmung" einander gegenüberstehen. Schuld wird nach Gerhard Kaiser durch das Schicksal nicht ausgeschlossen, sondern sie "verwickelt gerade in den Schicksalszusammenhang," aber Schuld kann es nur "aus Willensfreiheit geben." Allerdings kann sich der Mensch in dem Augenblick aus dem Schicksalszusammenhang lösen, in dem er imstande ist, "sittlich zu handeln, d. h. seine Willensfreiheit moralisch zu gebrauchen."[23]

Weitaus vieldeutiger und komplizierter hat sich in der Interpretation der mit dem Schicksalsbegriff eng verbundene Nemesisbegriff herausgestellt. Obwohl Fritz Strich bereits in seinem Schillerbuch die Wallenstein-Trilogie als "Drama der Nemesis"[24] bezeichnete, kam es erst in den fünfziger Jahren zu einer Auseinandersetzung um die Nemesis, so dass Emil Staiger schliesslich von der "ratlosen Diskussion um die Bedeutung der Nemesis"[25] sprach. Allerdings hatte Staiger in einem früheren Artikel die Nemesis als ein künst-



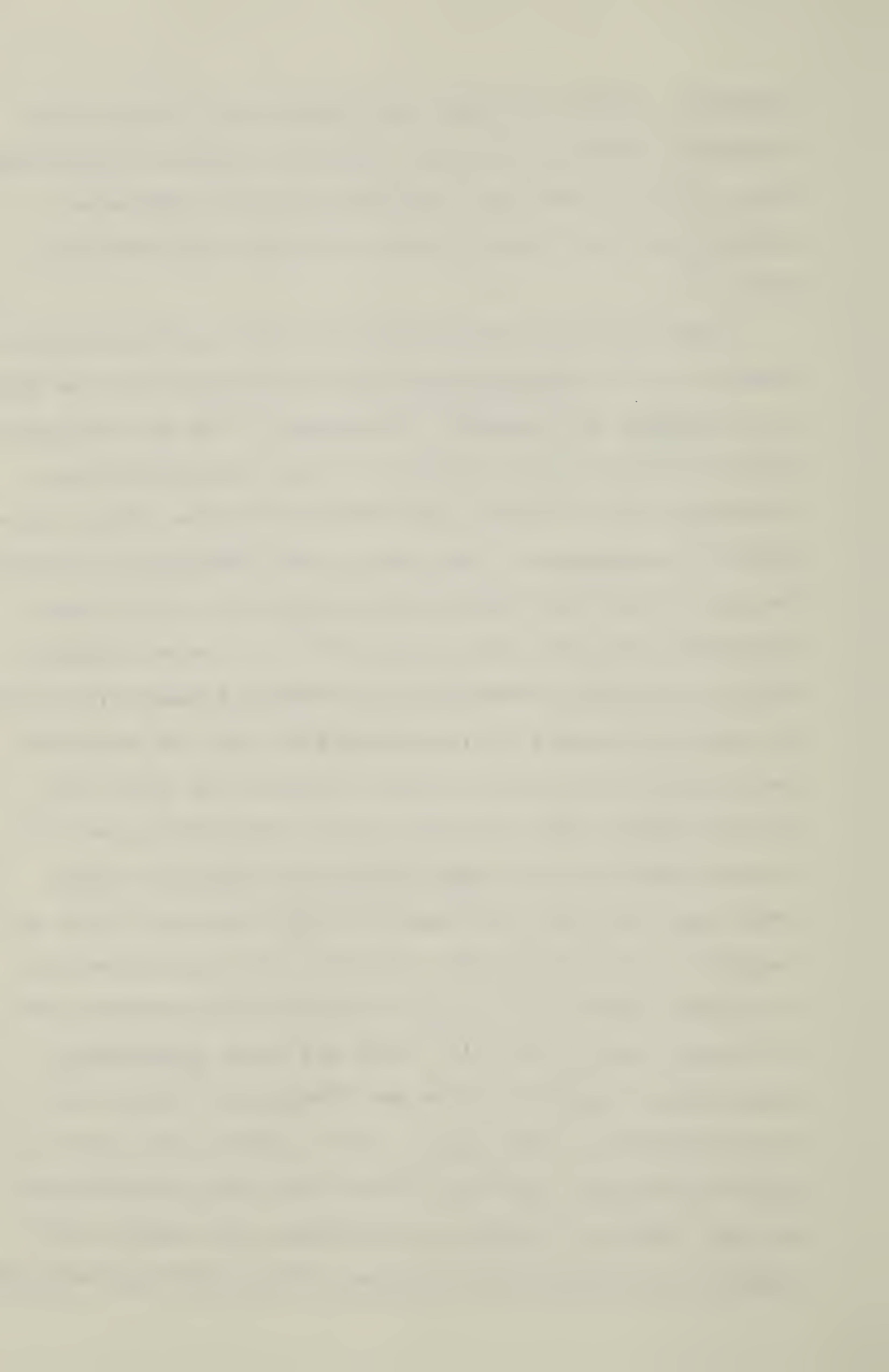
lerisches Mittel angesehen, um tragische Furcht zu erwecken,[26] und dieser Auffassung hat sich auch Florian Prader angeschlossen.[27] Während Gerhard Storz das Wirken der Nemesis in der Wallenstein-Trilogie vollkommen ablehnt, hat er im Zusammenhang mit späteren Entwürfen des Dichters davon gesprochen, dass Schiller der Begriff der Nemesis "als eine bedeutsame Abkürzung für das dramatisch-tragische Umschlagen, sozusagen eine hervorhebende Chiffre für die paradoxe Verknüpfung von Anstoss und Wirkung"[28] diene.

Für Paul Böckmann wiederum bedeutet das Walten der Nemesis in Schillers Drama ein Hinweis auf eine sittliche Weltordnung. Die Nemesis wirke nicht als "unbegreifliche, übernatürliche Kraft," sondern "durch die Selbsttätigkeit der Betroffenen."[29] Nach Clemens Heselhaus aber dient der Nemesisbegriff dem Dichter nicht zu einer "konsequenten Versittlichung der Welt, sondern zur tragischen Verweisung auf das höhere Gesetz." Schillers tragische Nemesis sei "eine verschleierte Göttin der Gerechtigkeit."[30] Allerdings hat Heselhaus diese Auffassung später wieder zurückgenommen. Nach Joachim Müller entspricht die Nemesis bei Schiller "einer moralischen Weltregierung, einer der Weltentwicklung innewohnenden richtenden Gerechtigkeit," vor der der Mensch sein "eigenmächtiges Tun" zu verantworten habe.[31] Wolfgang Wittkowski hat diese Auffassung weiter ausgeführt und betrachtet die Nemesis als die "Versinnlichung des Allgemeinen."[32] Sie ist für ihn ein "künstlerisches Mittel,"[33] das Schiller dazu diene, den Menschen zur Selbstbestimmung zu



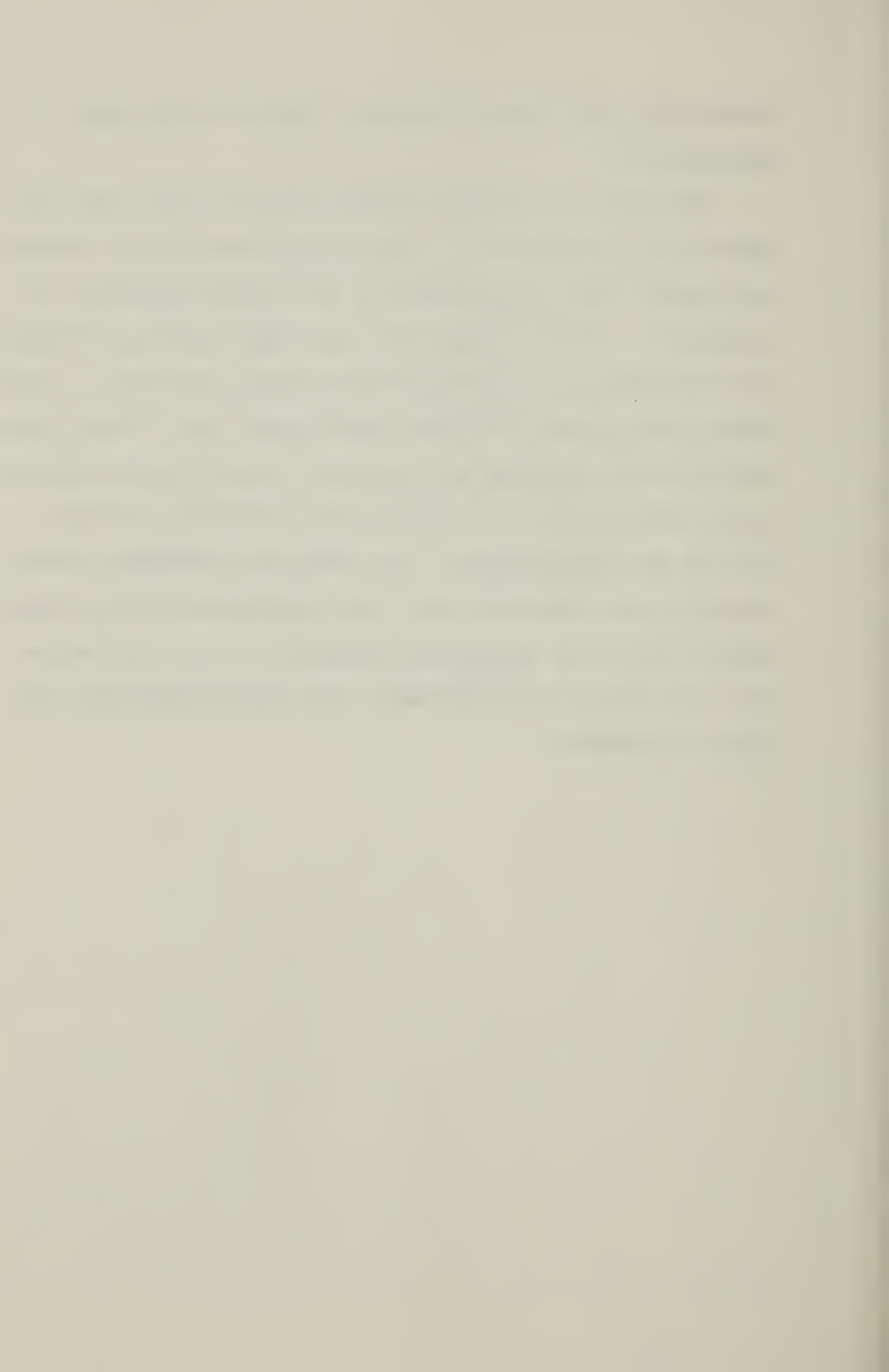
erziehen. Dadurch verweise die Nemesis bei Schiller "auf das ewige Gesetz als ideelle, objektive Ordnung inhaltlicher Werte, wie sie durch die irdisch-menschliche Kräftekonstellation in der Grundstruktur des Dramas hindurchschimmert."[34]

Benno von Wiese schliesslich hat auf die Bedeutung der Nemesis in der Wallenstein-Trilogie hingewiesen und sie dann als "Tragödie der Nemesis"[35] bezeichnet. Für ihn vollzieht sich die Nemesis hier "weniger in einer ereignishaft ausdeutbaren Weise," sondern sie ist ganz "in die Bauform Tragödie"[36] eingegangen. Sie stehe in dem "Zwielicht zwischen dem noch vernünftig Verstehbaren und der nur scheu hinzunehmenden religiösen Transzendenz."[37] In diesem Zusammenhang hat bereits Sautermeister auf Walter Benjamin verwiesen, der betont, dass der Schicksalsbegriff weder die Kategorie der Unschuld noch die des Glücks enthalte und daher sich mit dem Begriff des Religiösen nicht vereinbaren lasse.[38] In dem Jugenddrama Die Verschwörung des Fiesco zu Genua steht nach von Wiese die Nemesis in dem Zwielicht "eine naturhafte, in der Geschichte wirkende, wie auch wieder eine moralische Macht zu sein, die gleichsam stellvertretend für ein ewiges Gesetz steht."[39] Nach dem Drama Wallenstein kommt diesem Begriff dann in der Meinung von Wieses eine weiter reichende Bedeutung zu, und er stehe unter einer doppelten Sinngebung, nämlich "einmal einer rein ästhetischen, von der 'Gattung' Tragödie her bestimmt; zum anderen aber zugleich als dichterisches Zeichen für das sich der Vernunft



entziehende und dennoch sinnvolle 'höhere' Gesetz des Schicksals."[40]

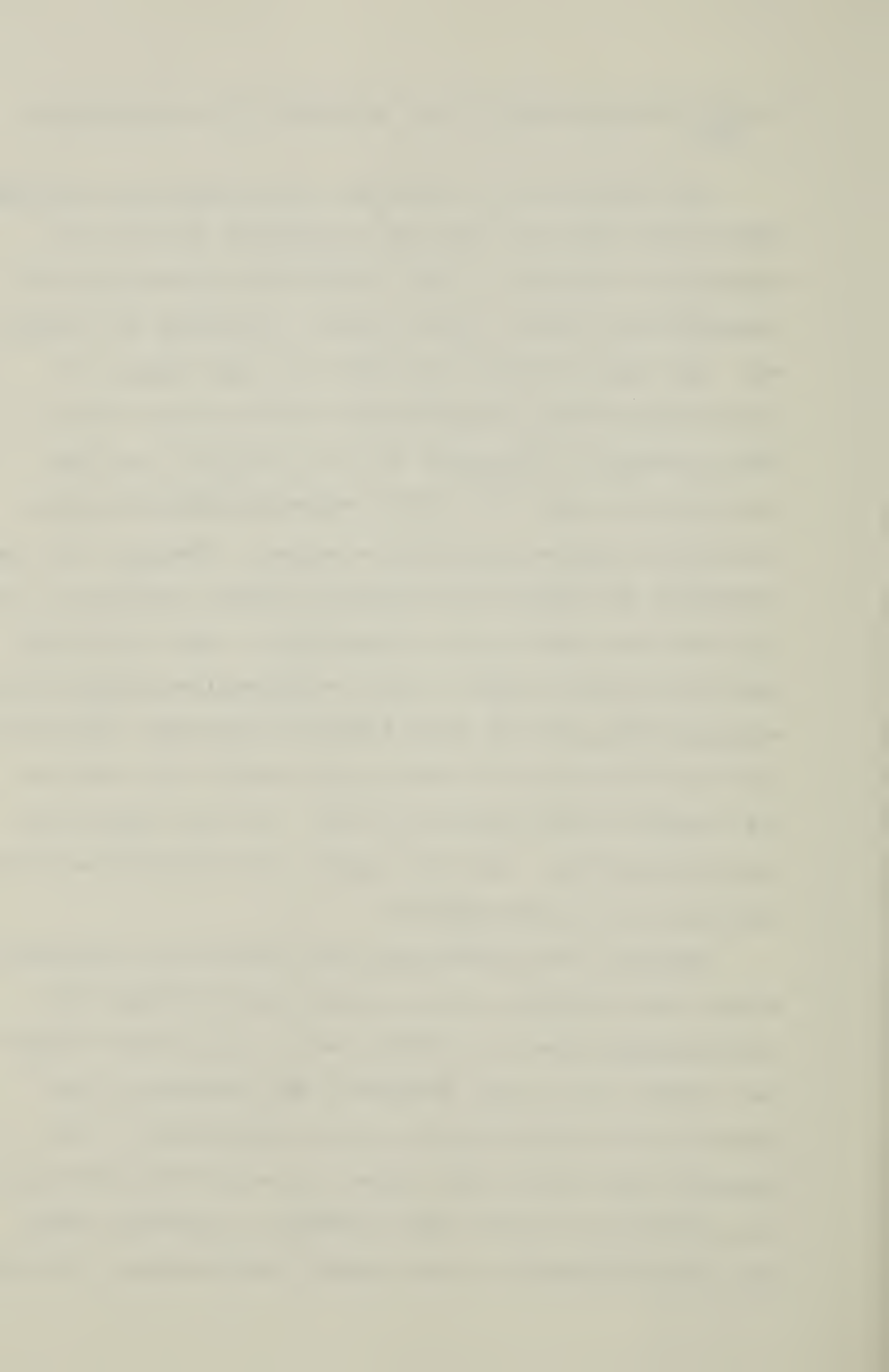
Das Ziel der folgenden Untersuchung ist nun, die Auffassung des Schicksals im Zusammenhang mit dem der Nemesis dem Begriff nach systematisch in den Dramen Schillers zu ergründen. Im Mittelpunkt soll die Frage stehen, ob Schicksal und Nemesis in dem Werk des Dichters als antike, religiöse oder ethische Begriffe aufzufassen sind. Dabei werden relevante Hinweise in den Briefen des Dichters sowie in seinen historischen und theoretischen Schriften für die Deutung mit herangezogen. Die Dramen des Dichters werden chronologisch behandelt, und zwar angefangen mit den Jugendwerken bis zu dem Demetrius-Fragment, um auf diese Weise die Entwicklung des Schicksals- und Nemesisbegriffes aufzeigen zu können.



2. Der Schicksalsbegriff von der Antike bis zu Schillers Zeit

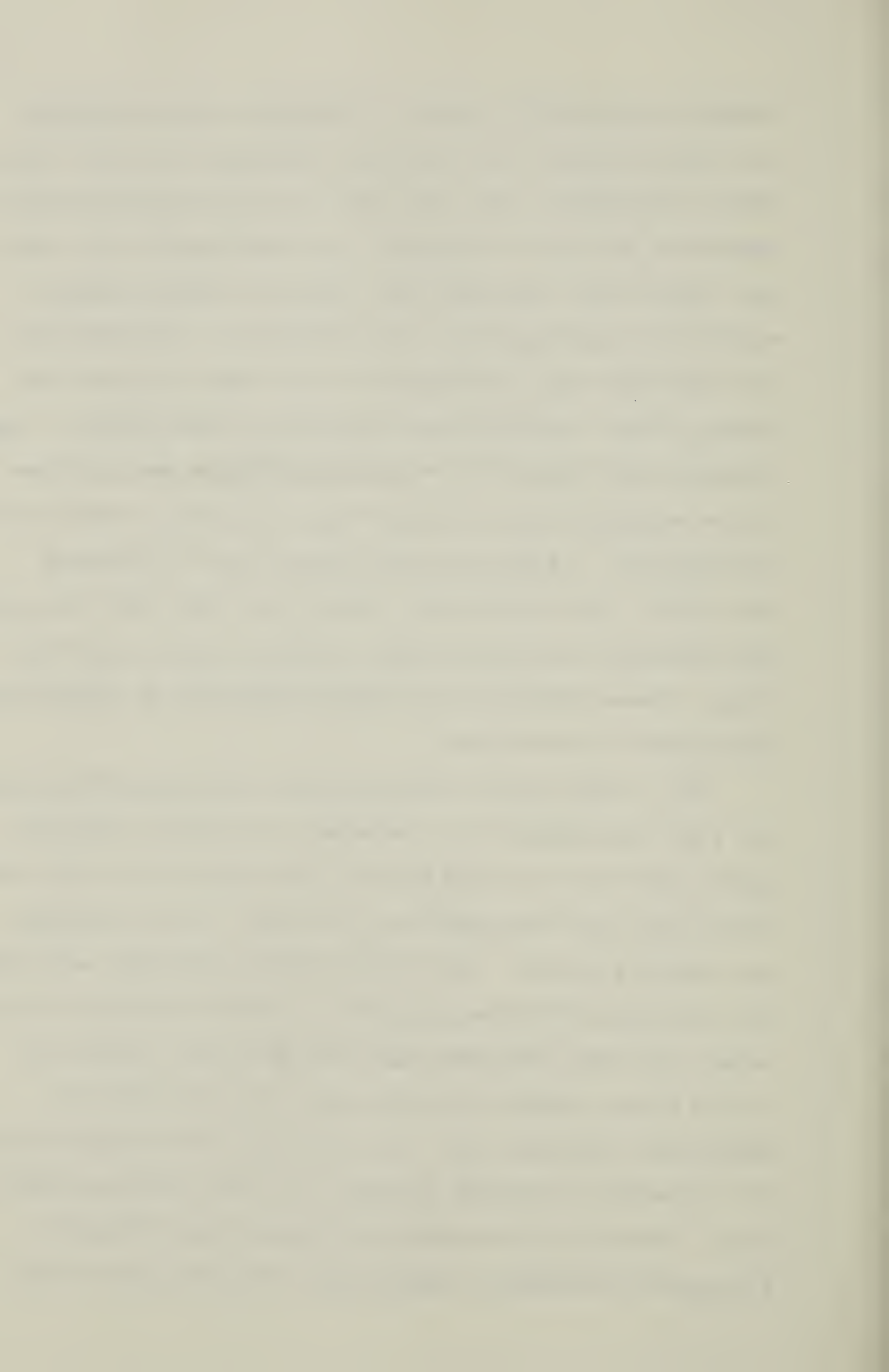
Die Vorstellung der Griechen vom Schicksal als selbständiger Macht lässt sich von der homerischen Zeit bis zum Hellenentum verfolgen. Dabei treten für das Schicksal Bestimmungen wie Moira, Tyche, Ananke, Heimarmene und Daimon auf. Bei Homer herrscht die Moira vor, die einmal die alles beherrschende, unbestimmbare Macht ist und zum anderen persönlich aufgefasst und mit dem Willen des Zeus identifiziert wird. Es ist ein unerbittliches Schicksal, das auch die Götter nicht ändern können. Überhaupt ist das Verhältnis der Moira zu den übrigen Göttern ambivalent, da sie ihnen bald über- oder untergeordnet, bald selbständig neben sie gestellt wird. In der volkstümlichen Auffassung bedeutet Moira oft das allen Menschen gemeinsame Schicksal, den Tod, wie auch im Christentum das Sterben des Menschen als Geschick Gottes betrachtet wird. Bei den Römern entsprechen die Fata - oder die Parzen - der griechischen Vorstellung der Schicksalsmächte.

Bereits in der homerischen Zeit beginnt die Personifikation des Schicksals, und es treten immer häufiger die Schicksalsgöttinnen, die Moiren, auf. Bei den drei Tragikern zeigen sich in dem Verhältnis der Menschen zu den göttlichen Schicksalsmächten grosse Unterschiede. Bei Aischylos ist selbst Zeus, dessen Wille und Wort sonst alles vollbringt, von der Moira abhängig. Aischylos zeigt eine tiefe Ehrfurcht vor der ewigen Rechtsordnung, die jedes



Vergehen unerbittlich straft. Ansonsten beginnt bereits bei diesem Tragiker die wachsende Bedeutung der Tyche, der Göttin des Zufalls, die sich auch bei Sophokles fortsetzt. Sophokles, der von der Weisheit und Rechtlichkeit der Götter, ihrer Dike, überzeugt ist, sieht die rechte Lebensweisheit in der Ergebung in das Schicksal. Bei Euripides wird die Moira fast vollkommen von der Tyche und auch dem Daimon, einem individuelleren Schicksal, überschattet. Die Allgewalt der Tyche, die in alle Einzelfälle des Menschenlebens eingreift und oft sogar über den Göttern steht, wird hervorgehoben. Mehr als zuvor spricht man vom Geschick oder Zufall des menschlichen Lebens als einer über der ganzen Menschheit waltenden Macht, indem man immer mehr dazu neigt, diesem Geschick eine eigenpersönliche und launenhafte Wirksamkeit zuzuschreiben.

Die in der Antike vorherrschende Schicksalsauffassung als einer hypostasierten, von aussen wirkenden, absoluten Macht wurde von der christlichen Lehre abgelehnt, weil sie unvereinbar mit dem Glauben an Gott war, der den Menschen zur Freiheit beruft. Der antike Schicksalsgedanke wird von der göttlichen Vorsehung abgelöst. Obwohl der Mensch nicht weiss, wozu der göttliche Wille ihn bestimmt, erkennt er in dem Wirken Gottes die Vorsehung, die eine Stelle im göttlichen Heilsplan hat. Den einzelnen Menschengeschicken wird dadurch die Willkür genommen, und sie erhalten einen Sinn. Durch das Christentum wird somit eine Verinnerlichung des Schicksals eingeleitet, die sich auch in der

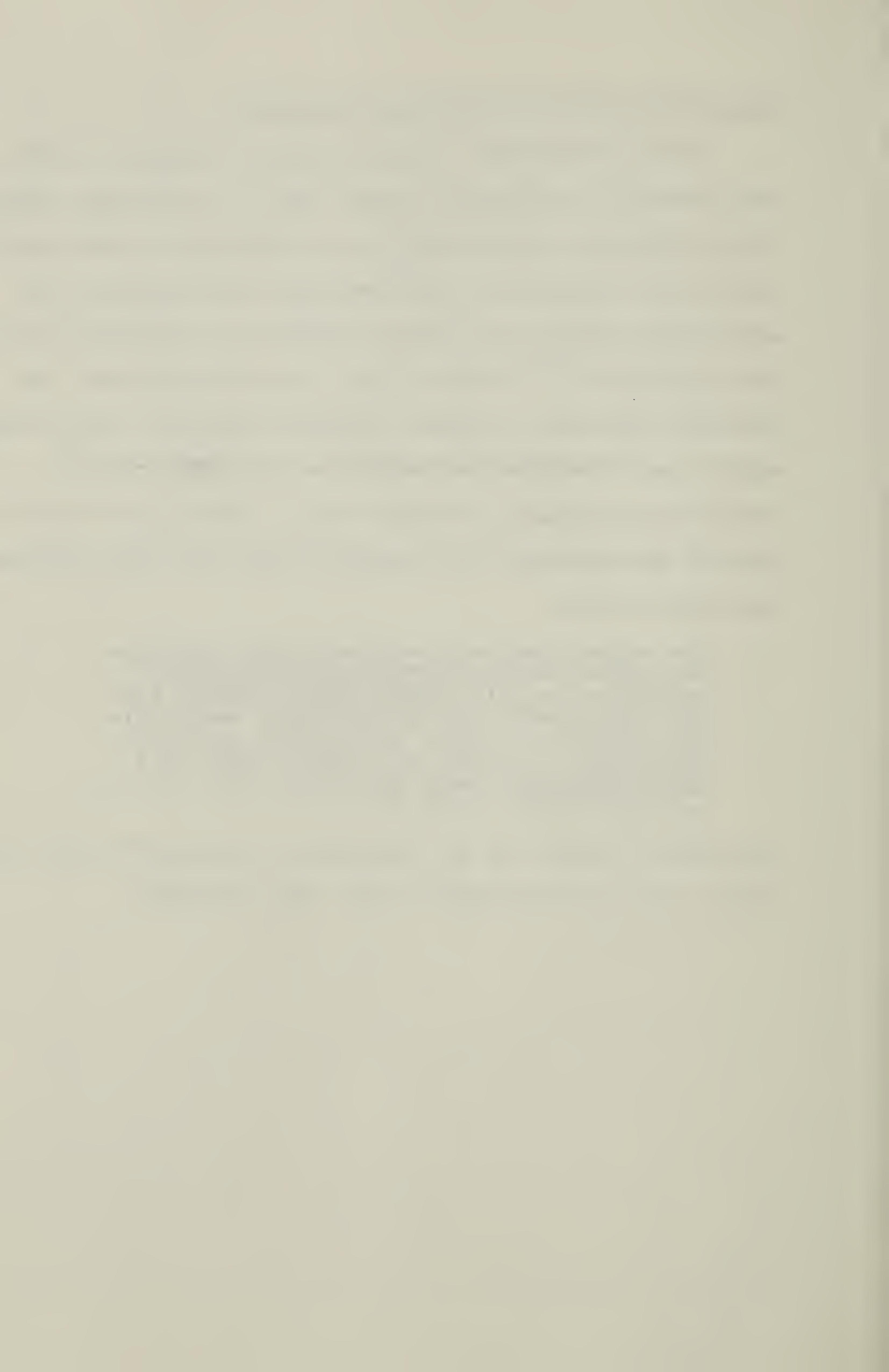


nicht-christlichen Vorstellung durchsetzt.

Mit der Renaissance beginnt dann eine Epoche, in der die Autonomie des Menschen betont wird. Der sich als Individuum erkennende Mensch löst sich allmählich von den Autoritäten des Glaubens und der Tradition und versucht, "ein moralisches Dasein aus eigener Vernunft und sittlicher Freiheit aufzubauen."[41] Daraus folgt, dass das Schicksal des autonomen Menschen in seinem Charakter begründet liegt und selbst das "scheinbar Äusserlichste und Zufälligste"[42] durch seinen Charakter bestimmt wird. Die kausale Verbundenheit von Schicksal und Charakter wird von Walter Benjamin wie folgt erklärt:

> wäre einerseits der Charakter eines Menschen, das heisst also auch seine Art und Weise zu reagieren, in allen Einzelheiten bekannt und wäre andrerseits das Weltgeschehen bekannt in den Bezirken, in denen es an jenen Charakter heranträte, so liesse sich genau sagen, was jenem Charakter sowohl widerfahren als von ihm vollzogen werden würde.[43]

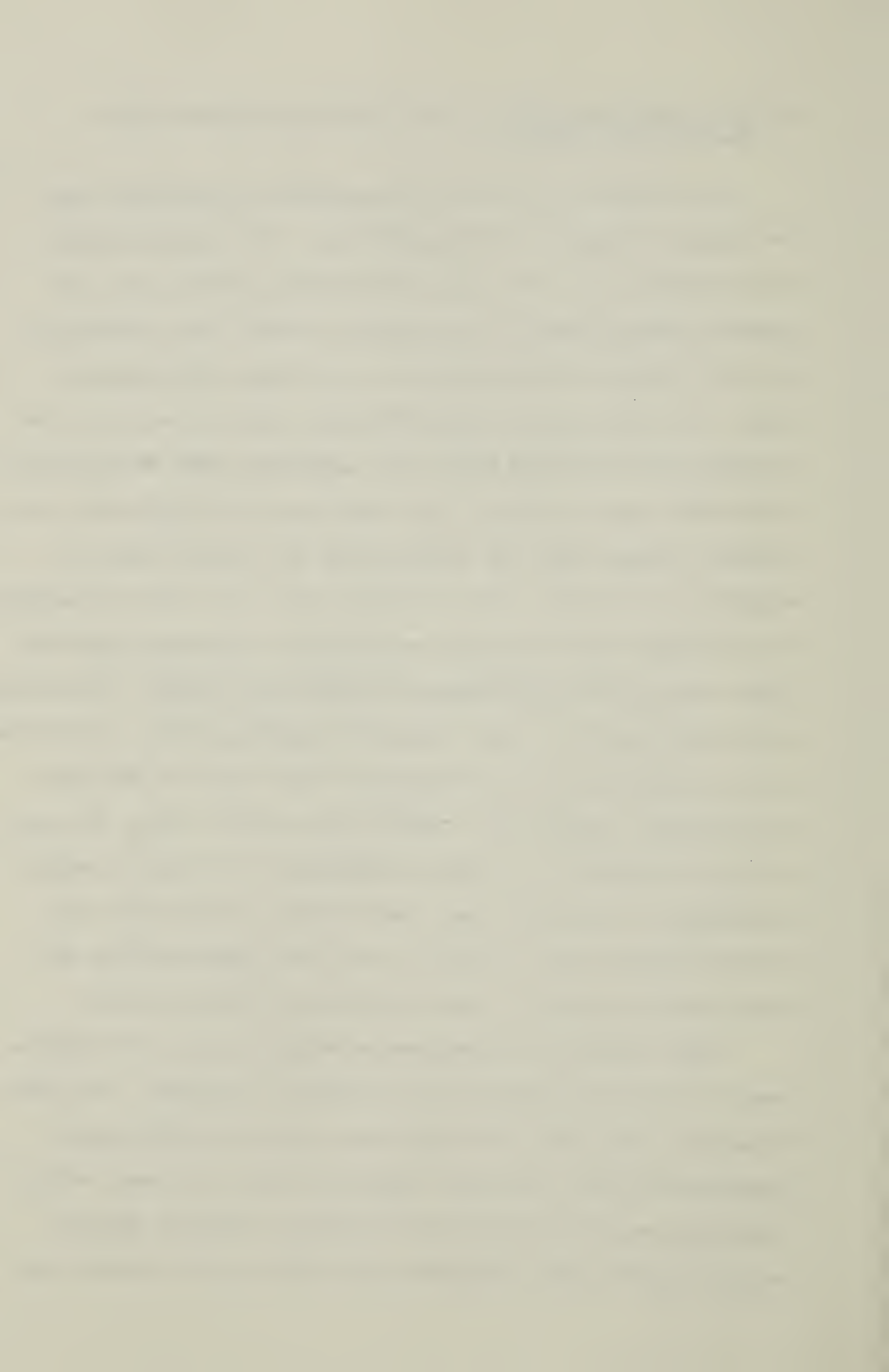
Im modernen Denken ist der Begriff des Schicksals zwar verblasst, aber erlebnismässig immer noch vorhanden.



3. Der Nemesisbegriff in der Antike und Herders Auffassung der Nemesis

Die Nemesis ist in der griechischen Mythologie eine der Tyche verwandte Schicksalsgöttin. Sie unterscheidet sich insofern von ihr, als sie aktiver auftritt und die gerecht ausgleichende und strafende Gewalt des Schicksals bei der Nemesis stärker als bei der Tyche hervorgehoben wird. Im homerischen Sprachgebrauch hatte Nemesis die Bedeutung des Unwillens über eine Anmassung oder Übertretung, wurde aber auch im Sinne von Zuteilung des Gebührenden verwendet, woraus sich die Vorstellung der Vergeltung entwickelt. Bei Homer kommt Nemesis nicht als Personifikation vor und wird auch bei den zwei älteren attischen Tragikern meist aus der Personifikation wieder zum Begriff. Zuweilen wird die Nemesis mit der Adrasteia gleichgesetzt. Ansonsten ist die Nemesis bei den Tragikern nicht nur die Rächerin des Frevels, sondern sie richtet sich gegen alles, was den Göttern missfällt, und steht besonders zum Recht in enger Beziehung. Euripides fasst die Nemesis wieder mehr als Personifikation auf und hebt von ihren Eigenschaften vor allem hervor, dass sie den frevelnden Übermut straft.

Eine wirklich weitreichende Bedeutung hat die Nemesis erst in hellenistischer Zeit allmählich gewonnen. Mit dem Schwinden des alten Götterglaubens und der Begünstigung personifizierter ethischer Begriffe durch die immer volkstümlicher werdende Philosophie wird die Nemesis ähnlich wie die Tyche immer bekannter und tritt an die Stelle man-



cher älterer Gottheit.

Ihrem eigentlichen Wesen nach ist die Nemesis Rächerin der Hybris. Dabei tritt sie aber nicht selbst als Vollstreckerin der Strafe auf, sondern ist eine Schicksalsgöttin, die die Freveltaten der Menschen in ein Schuldbuch einträgt. Die Nemesis ist überall unbemerkt gegenwärtig, um die Missachtung des Willens der Götter, aber auch jegliche Überhebung gegenüber Menschen sogleich bestrafen zu können. Indem die Nemesis der Hybris in jeglicher Form entgegentritt, wahrt sie das rechte Mass bei den Menschen. Sie wird so zu einer Göttin des Ausgleichs und erhält die Waage. Eine solche Göttin muss der Mensch vor allem dann fürchten, wenn ihm besonderes Glück zufällt, und sie wird dann bei den von ihr Betroffenen zur Feindin und Neiderin des Glücks. Andererseits kann die Nemesis aber auch in günstigem Licht erscheinen, da sie Unglück zum Besseren wenden kann. So ist ihre Verehrung gerade in solchen Schichten verbreitet, die sich den unberechenbaren Wechselfällen des Schicksals besonders ausgesetzt fühlen.

Die ständig wachsende Bedeutung der Nemesis wird teils als erhabene Verkörperung göttlichen Rechtswillens, teils als wahrende Macht von allgemeiner Geltung aufgefasst, die den einzelnen Teilkräften des Schicksals übergeordnet ist. Sie hat entscheidende Gewalt über die Dinge der Welt und das Geschick der Menschen und regiert das All, indem sie in sämtlichen Elementen waltet. Die Nemesis wird allmählich zu einem ethisch und weltanschaulich tief gegründeten

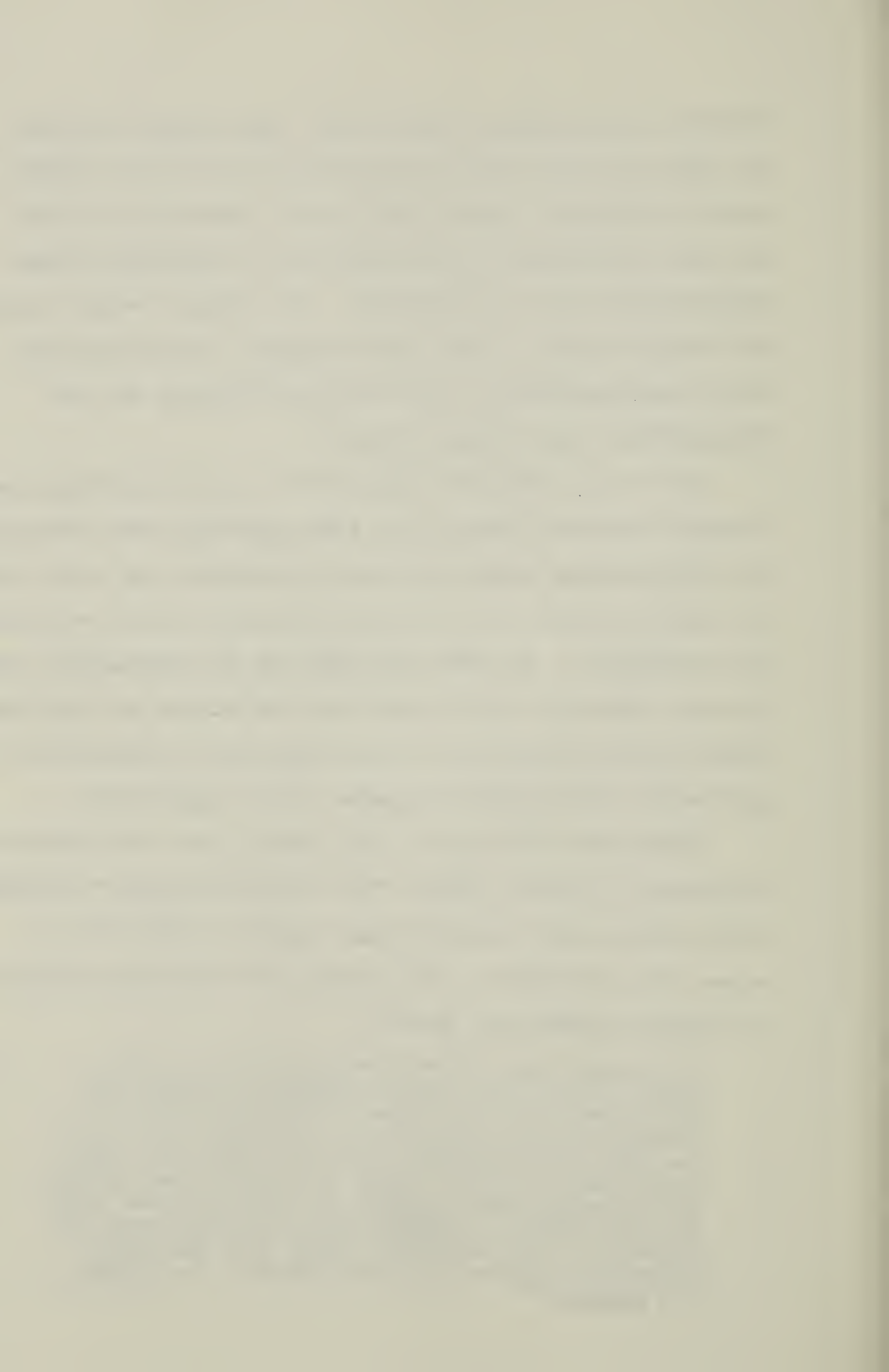


Prinzip von universaler Bedeutung. Dazu trägt vor allem die Nähe zur Dike wie der Tyche bei, von der die Nemesis auch den Beinamen Augusta übernimmt. Andererseits tritt sie mit den orientalischen Göttinnen in Beziehung, deren Eigenschaften auf sie übergehen. Wie Nilsson betont, war die Nemesis nicht so sehr eine religiöse Vorstellung als eine Lebensphilosophie, die auf der Erfahrung von den Wechselfällen des Lebens fusste.[44]

Der in der römischen Kaiserzeit grosse Ausdehnung gewinnende Kult der Nemesis hat sich gegenüber dem Andrängen des Christentums länger gehalten als mancher der alten Götter und hat sich in der letzten heidnischen Zeit noch weiter entwickelt. So wird vor allem aus der Eigenschaft der Nemesis, dass sie den Frevlern mit der Strafe auf dem Fusse folgt, ihre Stellung als ein die Menschen fortwährend begleitender und beaufsichtigender Genius abgeleitet.

Schillers Interesse an der Nemesis geht, wie Clemens Heselhaus in seinem Aufsatz "Die Nemesis-Tragödie" ausführt, nicht zuletzt auf die Anregungen Herders zurück.[45] In einem Brief an Körner vom 8. August 1787 berichtet Schiller von einem Gespräch mit Herder:

> Ich sprach von seinen Schriften und weil ich noch voll war von seiner <u>Nemesis</u> so führte ich die Unterredung auf diese. Es schien ihn zu überraschen und zu freuen, dass ich ganz in seine Idee hineingegangen war und er gab mir viele Aufschlüsse darüber, sagte mir auch, dass er sich dise <u>Nemesis</u> oder <u>Adrastea</u> zu einem grossen Werk für die Zukunft erweitern und sie auch durch die physische Welt ausdehnen würde, als das erste allgemeine Gesetz der ganzen Natur. Das <u>Gesetz</u> des <u>Mooses</u>.[46]

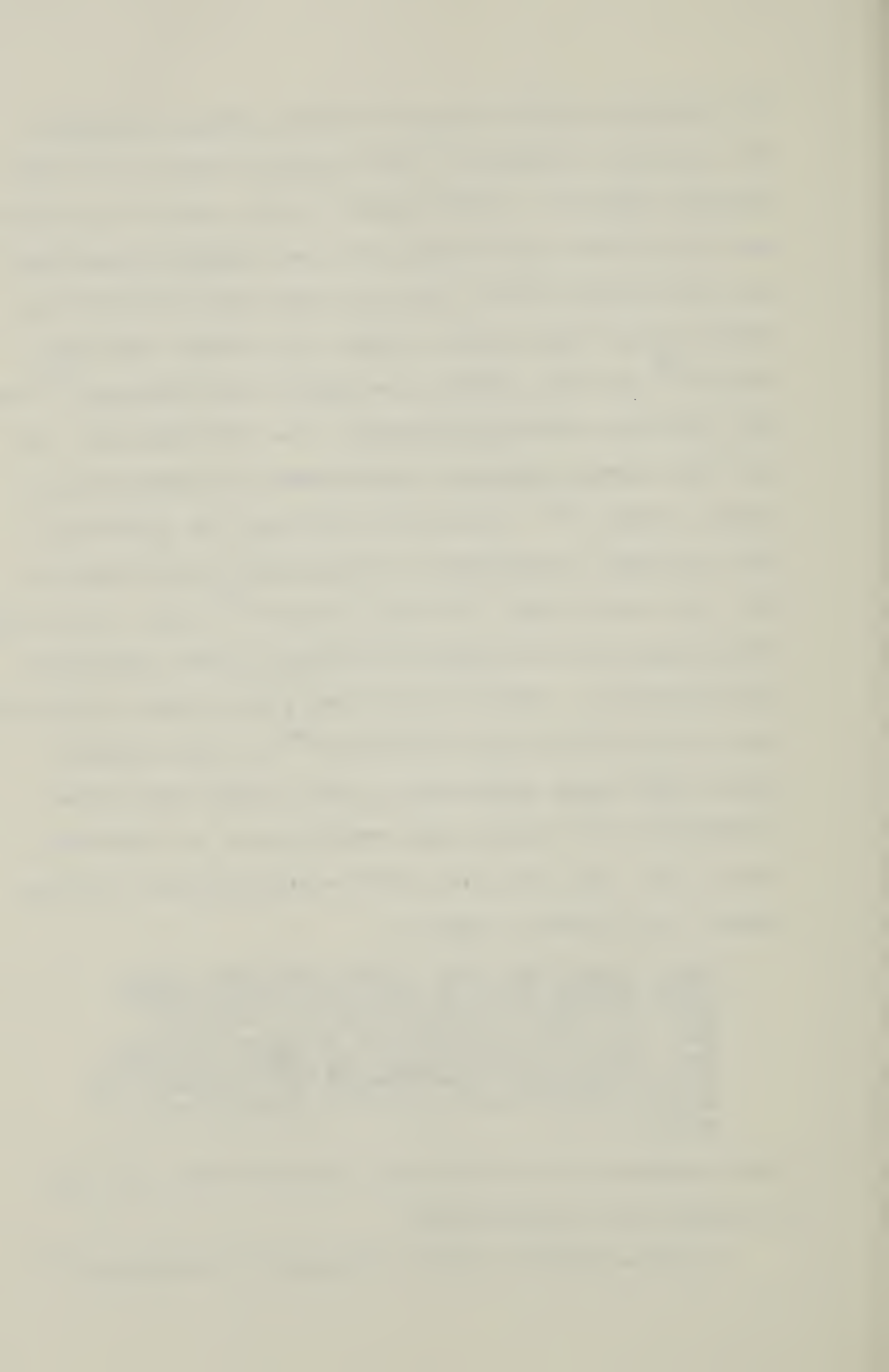


Das Gespräch bezieht sich auf Herders Aufsatz "Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild,"[47] der im Jahre 1786 in den "Zerstreuten Blättern" veröffentlicht wurde, und in dem Herder auf die antiken Vorstellungen von der Nemesis eingegangen war und versucht hatte, sie aus neuer Sicht darzustellen. Herder sah in der Nemesis weniger eine "Rach- und Plagegöttin"[48] als eine "Göttin des Maasses und Einhalts"[49] sowie "eine hohe Rechtvertheilerin, eine Unbetrügliche, die nach dem eigenen Betragen des Menschen den Erfolg seiner Thaten abwäget."[50] Wichtig für Schiller war sicherlich die von Herder vorgenommene Verinnerlichung der Nemesis, die, wie dieser sagt, "in allen Herzen"[51] liegt, sowie ihre Verknüpfung mit dem eigenen Schicksal und der Geschichte der Menschheit. Schiller hat daher auch im Jahre 1795 Herders Aufsatz "Das eigene Schicksal"[52] in seine Monatsschrift _Die Horen_ aufgenommen, worin Herder noch einmal ausdrücklich die Nemesis mit dem Schicksal in Beziehung setzt, aber auch eingehend auf die Verbundenheit von Charakter und Schicksal eingeht:

> _Jeder Mensch hat sein eignes Schicksal, weil jeder Mensch seine Art zu seyn und zu handeln hat._ In diesem Verstande nämlich bedeutet Schicksal die _natürliche Folge unsrer Handlungen, unsrer Art zu denken, zu sehen, zu wirken_. Es ist gleichsam unser _Abbild_, der Schatte, der unsre geistige und moralische Existenz begleitet.[53]

Diese Auffassung des Schicksals entspricht ganz der seit der Renaissance herrschenden.

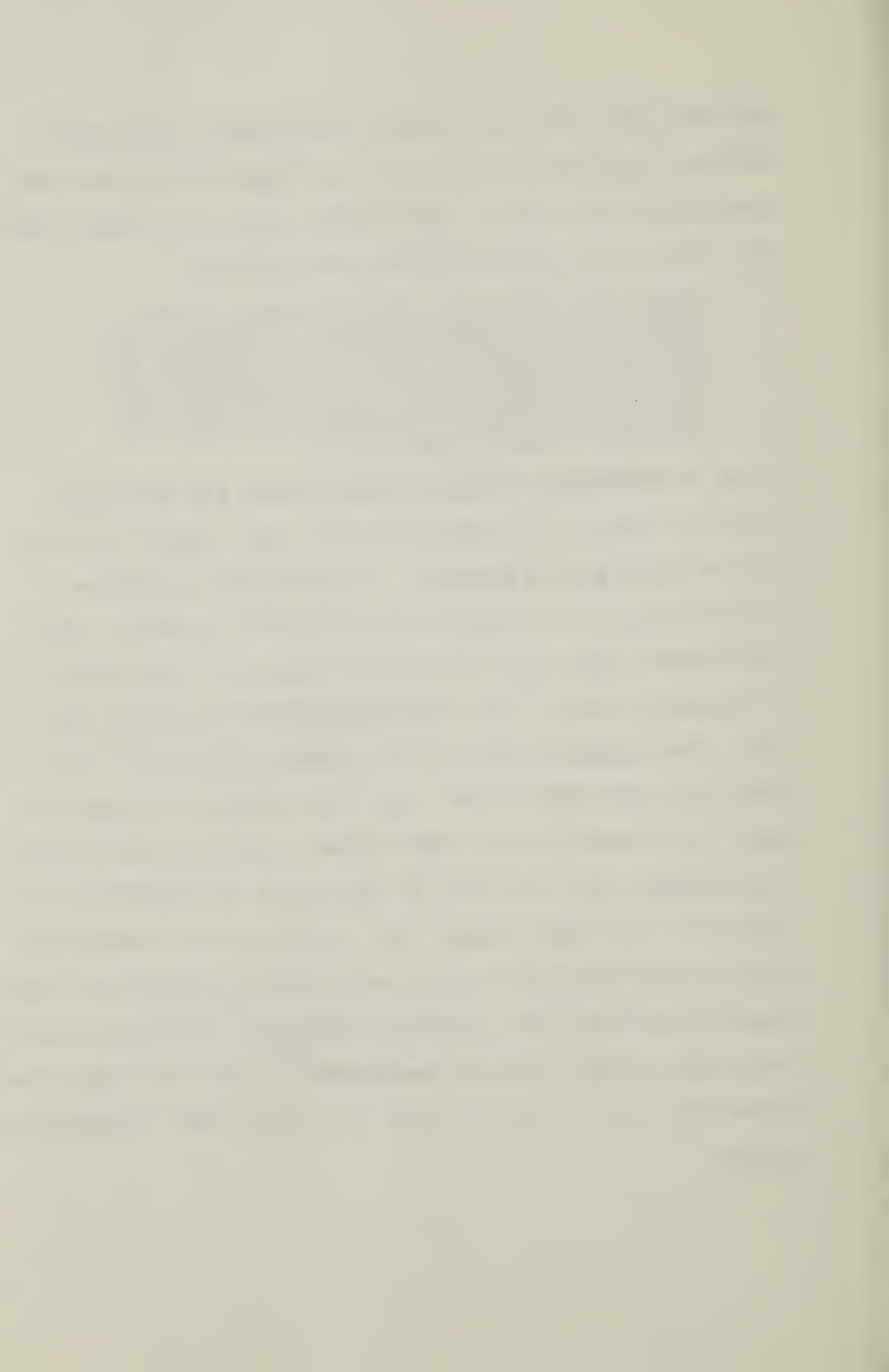
In einem dritten Aufsatz "Nemesis der Geschichte"[54]



aus dem Jahre 1804 hat Herder schliesslich die Nemesis-Adrastea behandelt und sie als die eigentliche Göttin der Geschichte bezeichnet. Die Nemesis wacht nach Herder über die Ordnung der geschichtlichen Entwicklung:

> Gesetz der Natur ists, dass brutale, barbarische Macht von überlegender, denkender Macht geordnet, geregelt, gelenkt oder gestürzt werde; Gesetz der Natur, dass eine kleinfügig-beschränkte Klugheit oder gar spitzfindige Arglist einer offnen, umfassenden, weiterhinaus schauenden Weisheit gehorche.[55]

Diese Ausführungen Herders weisen zurück auf Schillers Brief an Körner und machen deutlich, dass Herder die Nemesis dem Naturgesetz zuordnet. Nach Clemens Heselhaus stimmt Schiller in diesem Punkt mit Herder überein, aber der Dichter füge noch ein zweites hinzu, da für Schiller die Nemesis sowohl "die Gesetzmässigkeit der Natur" als auch "die Unbegreiflichkeit des höheren Gesetzes"[56] sei. Heselhaus, der offen lässt, was unter diesem "höheren Gesetz" zu verstehen ist, sieht in der Schillerschen Nemesis einen physischen und nicht so sehr einen metaphysischen Begriff.[57] Ausserdem besteht für Heselhaus ein Unterschied in der Auffassung der Nemesis bei Herder und Schiller darin, dass bei Schiller die rächende, strafende und tückische Nemesis der antiken Tragödie auftrete.[58] Auf alle diese Probleme wird bei der Besprechung der Dramen näher eingegangen werden.



II) SCHILLERS ÄUSSERUNGEN ÜBER SCHICKSAL UND NEMESIS IN SEINEN BRIEFEN SOWIE HISTORISCHEN UND THEORETISCHEN SCHRIFTEN

Wenn man die Ereignisse und Erfahrungen im Leben des heranwachsenden Dichters betrachtet, überrascht es wohl kaum, dass in Schillers Briefen schon früh vom Schicksal die Rede ist. Bereits der unfreiwillige Eintritt in die militärische Pflanzschule des Herzogs Karl Eugen, der späteren Hohen Karlsschule, wo der junge Schiller die nächsten acht Jahre verbringen sollte, bedeutete ein wichtiges Ereignis in seinem Leben. Ohne Zweifel ist in dem jungen freiheitsliebenden Schiller schon damals durch den Zwang, dem er auf dieser Militärakademie ausgesetzt war, der Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit geweckt worden. Hier begann er insgeheim seine ersten dichterischen Arbeiten zu verfassen. Die folgenschwere Wende im Leben Schillers ereignete sich aber, als der Herzog dem jungen Regimentsmedikus jede dichterische Tätigkeit unter Strafe verbot. Da entschloss sich Schiller, mit dem jungen Musiker Andreas Streicher aus seiner Heimat zu fliehen und Eltern und Geschwister zu verlassen. Aber auch in der Fremde erwarteten ihn Enttäuschungen und Schwierigkeiten, und er wurde vor allem von einer ständigen Geldnot verfolgt. Als dann der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters Dalberg seinen Vertrag als Theaterdichter nach einem Jahr nicht verlängerte, nahm Schiller verzweifelt die Einladung Gottfried Körners und Ferdinand Hubers an, nach Leipzig zu kommen.

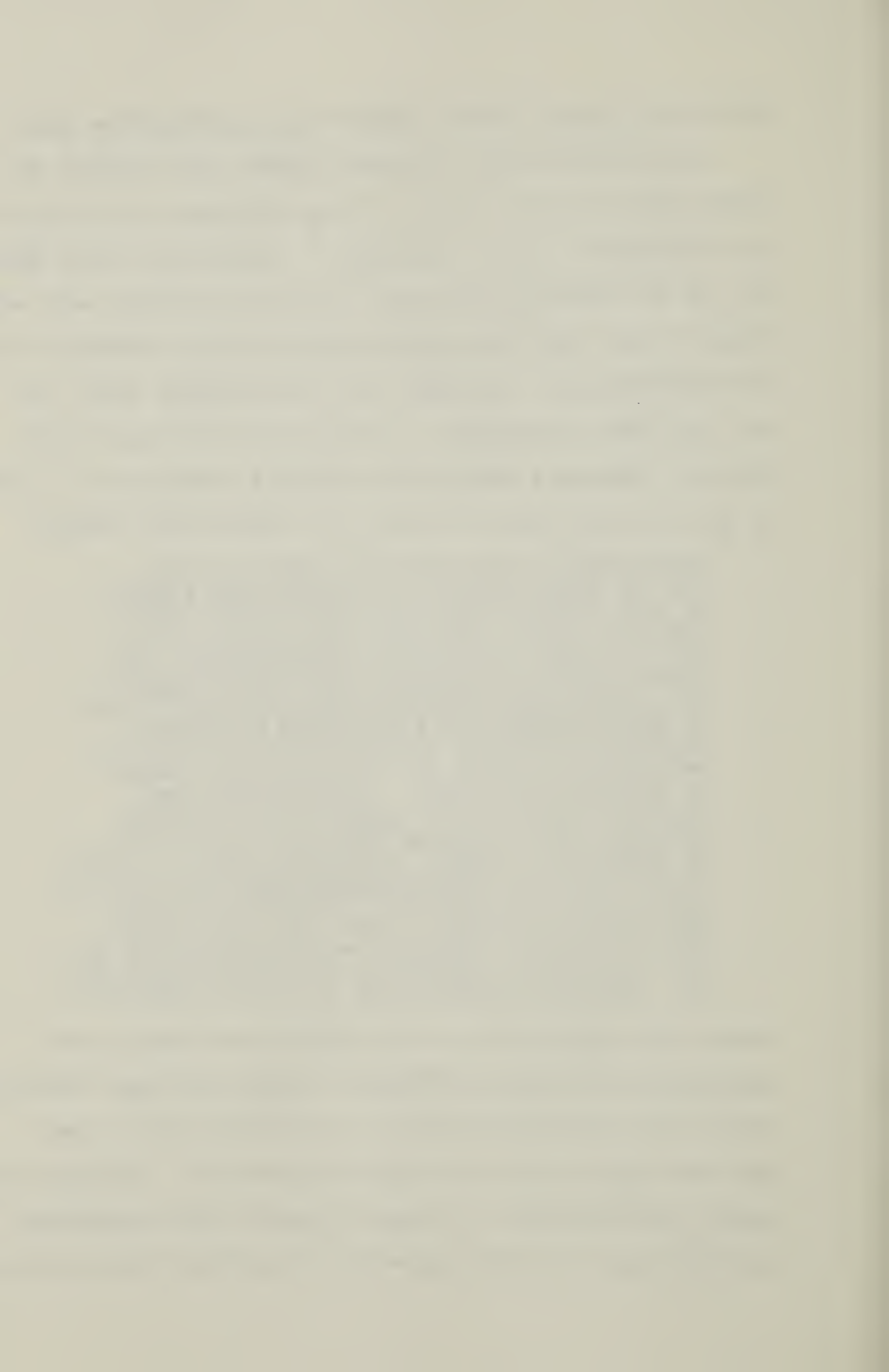


Erst jetzt begann für den Dichter eine glücklichere Zeit.

In seinen Briefen aus dieser frühen Zeit spricht der junge Schiller immer wieder von dem Schicksal und dem harten Verhängnis, das ihn verfolgt.[59] Aber trotz aller Kämpfe, die er durchzustehen hatte, wird auch bereits sein Vertrauen in die Kraft des menschlichen Geistes offenbar, die es ihm ermöglicht, den Kampf mit dem Schicksal immer wieder von neuem aufzunehmen. Das geht deutlich aus seinem Brief an Ferdinand Huber vom 5. Oktober 1785 hervor, in dem er das Schicksal durch das Bild des Kugelwurfes erklärt:

> Enthousiasmus ist der kühne kräftige Stoss, der die Kugel in die Luft wirft, aber derjenige hiesse ja ein Thor, der von dieser Kugel erwarten wollte, dass sie ewig in dieser Richtung und ewig mit dieser Geschwindigkeit auslaufen sollte. Die Kugel macht einen Bogen, denn ihre Gewalt bricht sich in der Luft. Aber im süssen Moment der idealischen Entbindung pflegen wir nur die treibende Macht, nicht die Fallkraft und nicht die widerstehende Materie in Rechnung zu bringen. Ueberblättre diese Allegorie nicht, mein bester, sie ist gewiss mehr als eine poetische Beleuchtung, und wenn Du aufmerksam darüber nachgedacht hast, so wirst Du das Schicksal aller menschlichen Plane gleichsam in einem Symbol darinn angedeutet finden. Alle steigen und zielen nach dem Zenith empor, wie die Rakete, aber alle beschreiben diesen Bogen, und fallen rükwärts zu der mütterlichen Erde. Doch auch dieser Bogen ist ja so schön!!![60]

Dieses Bild zeigt nicht nur den kühnen Aufschwung alles menschlichen Wollens und Planens, sondern auch das Abfallen. Selbst das vergebliche Bemühen des Menschen wird in dem Bild des Bogens noch als "schön" dargestellt. Wichtig ist jedoch, dass Schiller in dieser Allegorie das menschliche Tun nicht als von aussen gelenkt und bestimmt sieht, sondern



dass der Mensch in eigener Verantwortung handelt und selbst immer wieder zum Wurf ansetzt.

Auch in seinem weiteren Leben muss Schiller immer wieder gegen das Schicksal ankämpfen. Aber stets beweist er von neuem seine ungeheure Willenskraft. In einem Brief an Jens Baggesen vom 16. Dezember 1791, in dem er sich für die dänische Hilfe bedankt, spricht Schiller im Rückblick von seinen Auseinandersetzungen mit dem Schicksal:

> Von der Wiege meines Geistes an bis jetzt da ich dieses schreibe, habe ich mit dem Schicksal gekämpft, und seitdem ich die Freiheit des Geistes zu schätzen weiss, war ich dazu verurtheilt, sie zu entbehren. . . . Was hätte ich nicht um zwey oder drey stille Jahre gegeben, die ich frey von schriftstellerischer Arbeit bloss allein dem Studiren, bloss der Ausbildung meiner Begriffe, der Zeitigung meiner Ideale hätte widmen können![61]

Und sich auf die gerade überstandene schwere Krankheit beziehend fährt er fort:

> Zu einer Zeit, wo das Leben anfieng, mir seinen ganzen Werth zu zeigen, wo ich nahe dabey war, zwischen Vernunft und Phantasie in mir ein zartes und ewiges Band zu knüpfen, wo ich mich zu einem neuen Unternehmen im Gebiete der Kunst gürtete, nahte sich mir der Tod. Diese Gefahr ging zwar vorüber, aber ich erwachte nur zum neuen Leben, um mit geschwächten Kräften und verminderten Hofnungen den Kampf mit dem Schicksal zu wiederholen.[62]

Obwohl Schiller bald wieder hoffnungsvoll in die Zukunft blickte, hat er sich von seiner schweren Krankheit nie wieder ganz erholt. Nur mit beispielloser und ungeheurer Willenskraft gelang es ihm, seinem kranken Körper immer neue Leistungen abzufordern. Emil Staiger nannte daher Schillers



Leiden "eine Schmerzensgeschichte," die "in der ganzen Literatur der Welt nicht ihresgleichen hat und nur an alten Märtyrerlegenden gemessen werden kann."[63]

Schillers Auffassung des Schicksals wandelt sich im Laufe der Zeit. Das zeigt sich schon in der Änderung des Wortgebrauchs.[64] Während in den frühen Briefen neben Schicksal auch Verhängnis, Fatum, Vorsehung und göttliche Fügung auftauchen, sind es später neben Schicksal vorwiegend Notwendigkeit und Zufall, die eine Rolle spielen. Schiller wuchs in einer Atmosphäre auf, wo die Gedanken des Pietismus und der Aufklärung von Bedeutung waren. Aber der Glaube an den richtenden und versöhnenden Gott wird allmählich aufgegeben und durch das Vertrauen in die ethische Unbedingtheit des einzelnen Menschen abgelöst. In seinen Jugenddramen geht der Dichter noch von dem Bestand einer sittlichen Weltordnung aus, an die sich die Helden gebunden fühlen. Das kommt deutlich in der Gegenüberstellung von Recht und Unrecht, Unschuld und Schuld sowie göttlicher Ordnung und menschlichem Wahn zum Ausdruck. Allerdings fällt die Entscheidung über das menschliche Tun bereits in dieser Welt, d. h., wie es in dem Gedicht "Resignation" ausgedrückt ist, "das Weltgeschehen ist das Weltgericht."[65] Schillers Weg führt also von einem allmählich immer schwächer werdenden Glauben an eine gerechte Welt über das Kant-Studium zur Freiheit der Selbstbestimmung des Menschen.



Auch in Schillers erster theoretischer Schrift als Dichter Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785), in der er auf die Rolle des Dramas eingeht, so wie er sie versteht, wird das Schicksal erwähnt:

> Nicht bloss auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die grosse Kunst, sie zu ertragen. Im Gewebe unsers Lebens spielen Zufall und Plan eine gleich grosse Rolle; den letztern lenken wir, dem erstern müssen wir uns blind unterwerfen. Gewinn genug, wenn unausbleibliche Verhängnisse uns nicht ganz ohne Fassung finden, wenn unser Mut, unsre Klugheit sich einst schon in ähnlichen übten und unser Herz zu dem Schlag sich gehärtet hat.[66]

Ganz deutlich zeigt sich hier schon der idealistische Erzieher in Schiller; denn er sieht die Aufgabe der Bühnen darin, dass sie "den Menschen mit dem Menschen bekannt machten und das geheime Räderwerk aufdeckten, nach welchem er handelt."[67] Wichtig für die Auffassung des Schicksals ist jedoch die Rolle, die Schiller dem Zufall im Leben des Menschen hier gibt. Dem menschlichen Planen steht in gleichem Masse die irrationale Macht des Zufalls gegenüber, der der einzelne Mensch ausgesetzt ist. Auch in der Abhandlung Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung (1788) ist noch einmal vom Zufall die Rede. Allerdings ist es hier nicht das Leben des einzelnen Menschen, sondern die Weltgeschichte, die vom Zufall gelenkt wird:

> Des Fatums unsichtbare Hand führte den abgedrückten Pfeil in einem höhern Bogen und nach einer ganz andern Richtung fort, als ihm von der Sehne gegeben war.. . . Aber das Unternehmen darf uns



> darum nicht kleiner erscheinen, weil es anders ausschlug, als es gedacht worden war. Der Mensch verarbeitet, glättet und bildet den rohen Stein, den die Zeiten herbeitragen; ihm gehört der Augenblick und der Punkt, aber die Weltgeschichte rollt der Zufall.[68]

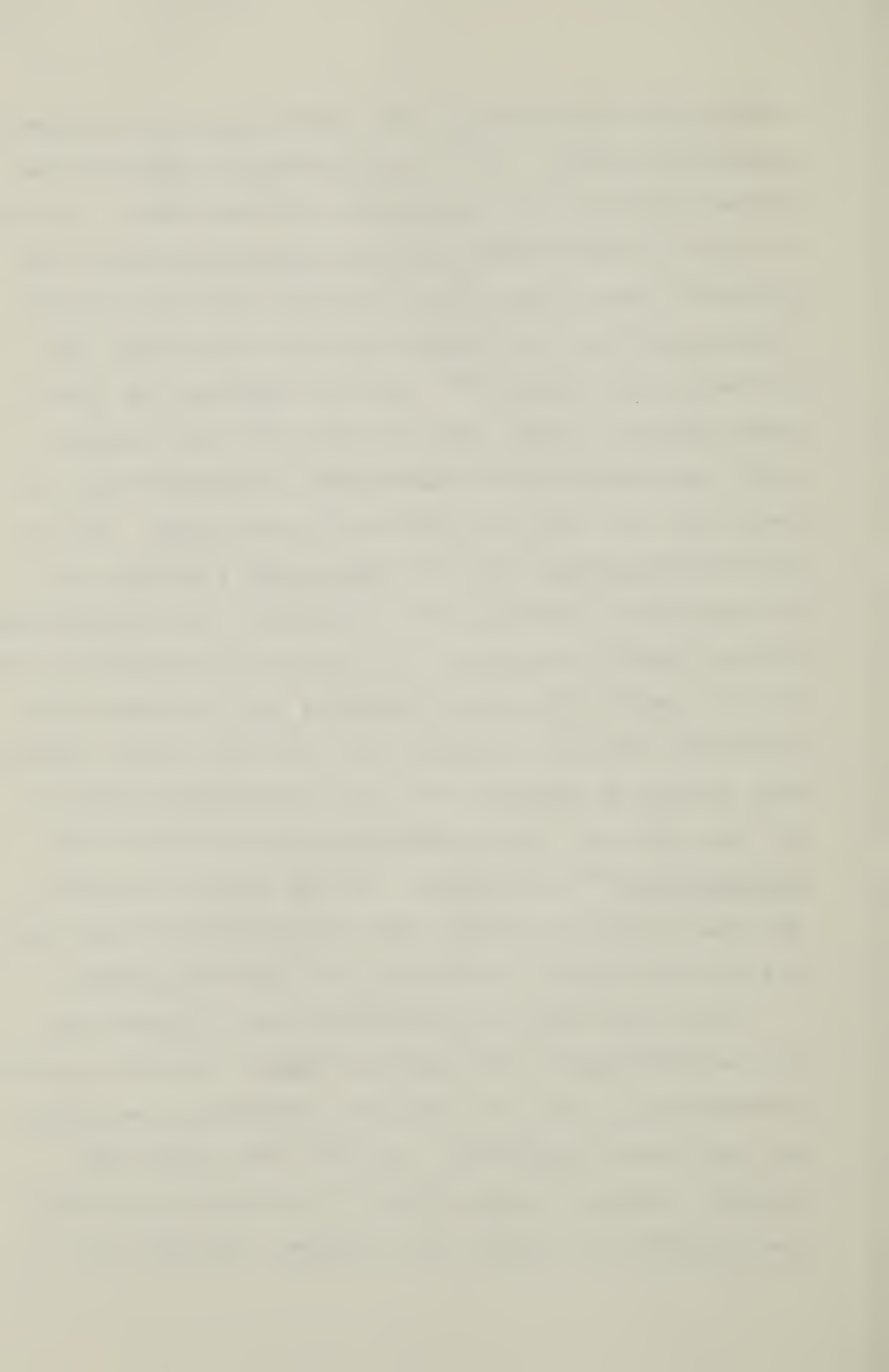
Im Vergleich zu dem bereits zitierten Bild in der Wurfparabel, wo allein das Wollen und Planen des Menschen das Geschehen bewirkt, ist es hier wiederum eine unbegreifliche und unsichtbare Macht, die in das Leben der Menschen eingreift. Der Mensch beherrscht nur den Augenblick und kann nur an einem bestimmten Punkt der Geschichte Ereignisse auslösen, während die Weltgeschichte selbst vom Zufall regiert wird. Wenig später erwähnt Schiller die "kühne Geburt des Zufalls" im Zusammenhang mit einem "höhern Verstand."[69] Was aber ist unter diesem "höhern Verstand" zu verstehen? Ist es das "Fatum," das die Geschichte lenkt? Eine derartige Auffassung stünde in vollkommenem Gegensatz zu der Idee der Freiheit. In seiner späteren Abhandlung <u>Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs</u> (1793) drückt sich Schiller schon wesentlich vorsichtiger aus, wenn er in Verbindung mit dem vorzeitigen Tod Gustav Adolfs auf "eine höhere Ordnung der Dinge"[70] verweist. Hier scheint sich der Wandel anzudeuten, der das Studium Kants im Denken Schillers bewirkte.

Trotzdem bleibt die Frage bestehen, wer eigentlich das Subjekt der Geschichte ist. Es steht wohl ausser Zweifel, dass der Mensch handelnd auf die Geschichte einwirkt und sie dadurch auch gestaltet. Indem aber der Mensch handelt,



löst er auch Gegenwirkungen aus, deren Folgen er oft nicht kontrollieren kann. D. h. das vom Menschen ausgelöste Geschehen unterliegt dem Naturgesetz der Kausalität. Das hat Schiller in seiner frühen Geschichtsabhandlung bereits angedeutet, wenn er sagt: "Die Geschichte der Welt ist sich selbst gleich wie die Gesetze der Natur und einfach wie die Seele des Menschen."[71] Auch ein Blick auf das erste Drama Schillers zeigt, dass der Held Karl Moor durchaus nicht vom Zufall in sein Räuberdasein gezwungen wird, sondern durch die Tücke und Selbstsucht des Bruders. Und in dem Drama _Don Carlos_ wird der Zufall ganz eindeutig als der Augenblick angesehen, der den Menschen zur Entscheidung und zum Handeln auffordert. In seiner Antrittsvorlesung an der Universität Jena spricht Schiller dann auch dem philosophischen Geist die Fähigkeit zu, mit Hilfe seines Verstandes, Ordnung zu schaffen und "einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Prinzip in die _Weltgeschichte_"[72] zu bringen. So wird offenbar, dass in den geschichtlichen Studien Schillers allmählich immer mehr die Selbstbestimmung des Menschen an Bedeutung gewinnt.

Neben dem Studium der Geschichte hat vor allem auch die Beschäftigung mit der antiken Tragödie sowie die Auseinandersetzung mit Kant auf Schillers Vorstellung von Schicksal und Nemesis eingewirkt. Im Jahre 1788 wandte sich Schiller zunächst den Epen Homers zu und widmete sich danach eingehend den Dramen von Aischylos, Sophokles und



Euripides. Schiller war mit den Werken der griechischen Tragiker sehr gut vertraut. Er schulte sich an ihren Dramen, indem er Übersetzungen vornahm. Er hoffte, sich durch diese Tätigkeit die "Manier"[73] der griechischen Tragödie anzueignen.

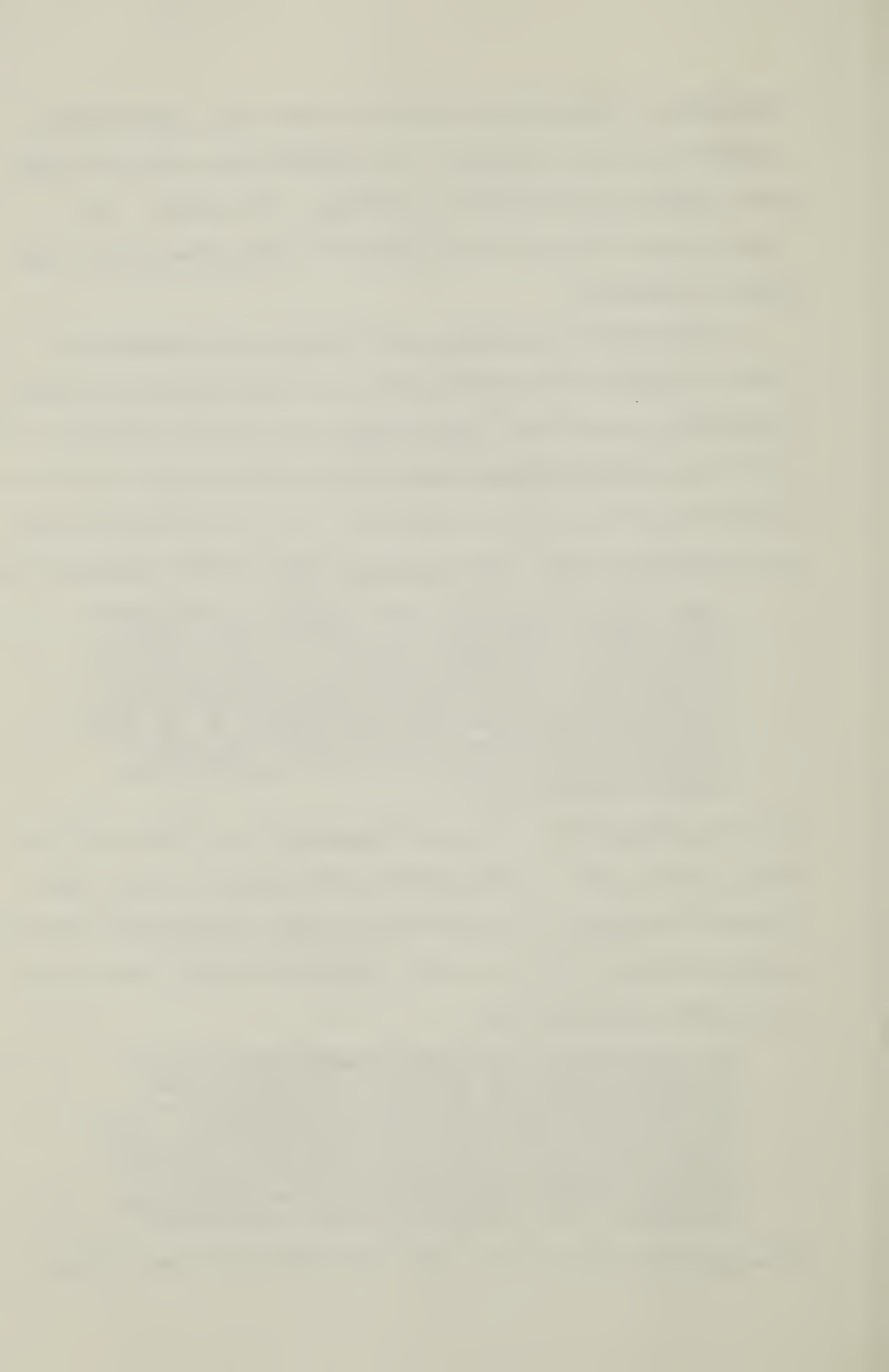
Trotzdem ist Schiller, wie Wilhelm von Humboldt in einem Vergleich der griechischen mit den modernen Dichtern feststellt, einer der "modernsten aller neueren Dichter."[74] Schillers moderne Einstellung zeigt sich vor allem auch im Hinblick auf das antike Schicksal, von dem er sich in seiner Abhandlung Über die tragische Kunst (1792) distanzierte:

> eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal [ist] immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Das ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig lässt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird und für unsre vernunftfodernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt.[75]

Die "Unzufriedenheit mit dem Schicksal," so fährt Schiller fort, solle sich "in die Ahndung oder lieber in ein deutliches Bewusstsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens" verwandeln und daraus entsteht dann

> die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmässigkeit im grossen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloss ein Stachel für unsre Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Misslaut in der grossen Harmonie aufzulösen.[76]

Dies gelingt jedoch erst unter dem Einfluss einer "geläu-



terten Philosophie."[77] Schiller hat den Vorrang, den die Gegenwart durch diese moderne Philosophie vor der Antike hat, auch an anderer Stelle betont.[78] Es handelt sich dabei um das durch die Auseinandersetzung mit Kant beeinflusste Denken Schillers von der Vernunftfreiheit des Menschen, die eine Erhebung über das Schicksal ermöglicht. Der dualistische Geist Schillers geht von einer Spannung zwischen der sinnlichen und geistigen Natur des Menschen aus. In dieser Zweiheit des Menschen, d. h. in dem ständigen Kampf zwischen Natur und Vernunft, Sinnlichkeit und Sittlichkeit oder Neigung und Pflicht, sieht Schiller den Kern des menschlichen Schicksals begründet.

Wie Schiller in seinem Aufsatz _Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen_ (1792) ausführt, ist dem Menschen in diesem Kampf aufgegeben, sich kraft seines Willens gegen die sinnliche Natur durchzusetzen; denn

> nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles, was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut als die physische Notwendigkeit des Schicksals.[79]

Das Schicksal ist also Teil der Naturkräfte und kann mit Hilfe der sittlichen Vernunft bezwungen werden. Die letzte und schwerste Prüfung des Menschen aber ist der Tod. Auch ihn kann der Mensch durch seinen sittlichen Willen besiegen. Erst wenn ihm das gelingt, hat er die höchste Stufe

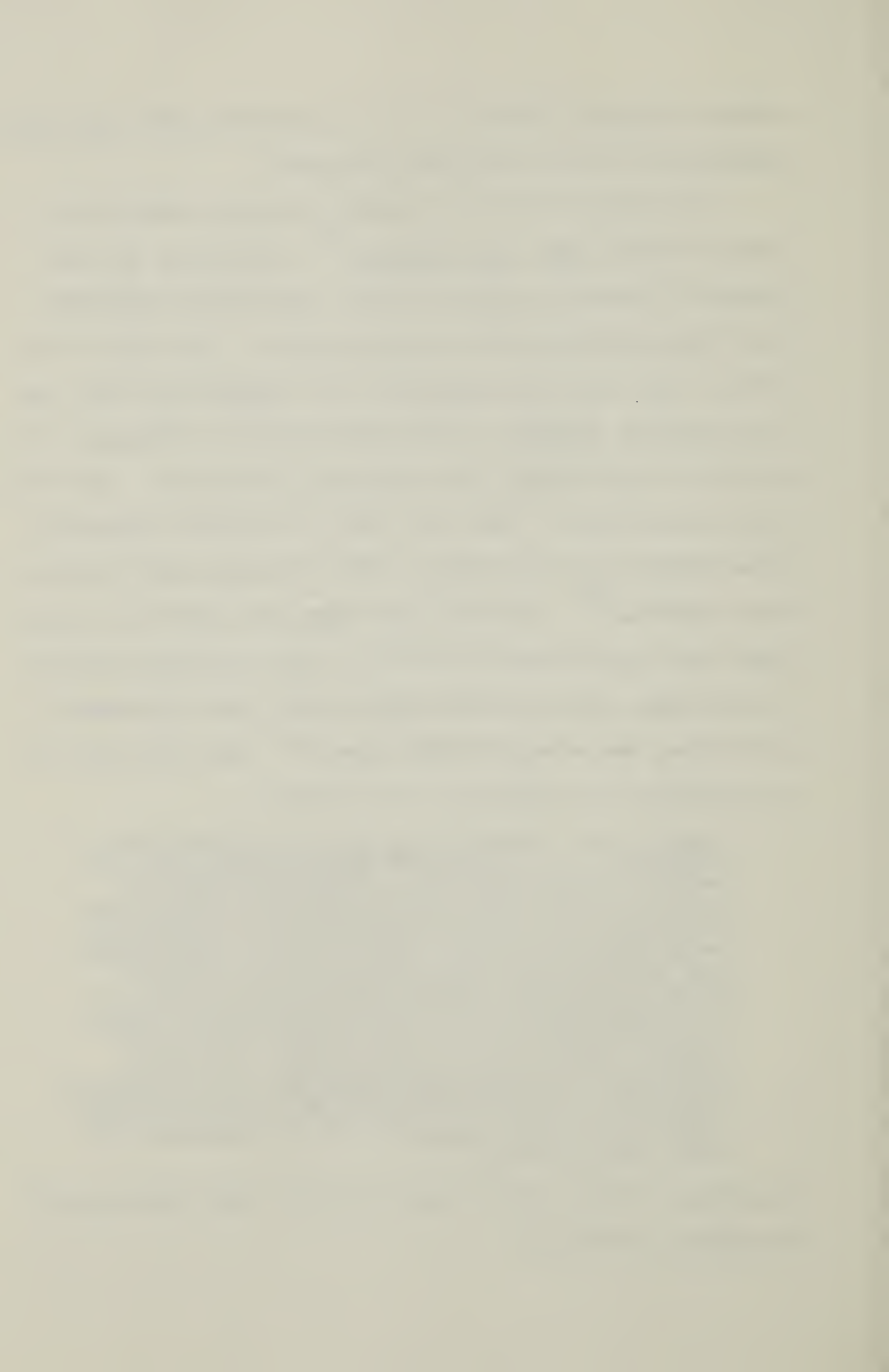


seines Vermögens erreicht, d. h. er wandelt sich aus einer physischen in eine moralische Existenz.

Von diesem Willen des Menschen spricht Schiller in seiner Schrift _Über das Erhabene_.[80] Allerdings ist der Dichter in dieser Schrift weitaus skeptischer gegenüber dem "Spekulationsgeist" der Philosophie. Alle seine Versuche, "das, was die moralische Welt _fodert_, mit dem, was die wirkliche _leistet_, in Übereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrung widerlegt." Der Grund dafür liegt darin, "dass die Natur, im grossen angesehen, aller Regeln, die wir durch unsern Verstand ihr vorschreiben, spottet."[81] Um sich daher gegen die Natur als physischer Welt durchsetzen zu können, muss der Mensch lernen, "zu ertragen, was er nicht ändern kann, und preiszugeben mit Würde, was er nicht retten kann."[82] Das aber kann er am Beispiel der tragischen Kunst lernen:

> Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren . . . nur in der _Bekanntschaft_ mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung - des bald langsam untergrabenden bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Masse aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt.[83]

Aus diesen Worten spricht ganz deutlich der idealistische Erzieher in Schiller.



In Schillers nachkantischer Zeit ist das Bestehen einer gerechten Welt in Frage gestellt. Dies geht eindeutig aus den Worten des Gedichts "Die Worte des Wahns" hervor:

> Verscherzt ist dem Menschen des Lebens Frucht,
> Solang er die Schatten zu haschen sucht.
>
> Solang er glaubt an die goldene Zeit,
> Wo das Rechte, das Gute wird siegen -
> Das Rechte, das Gute führt ewig Streit,
> Nie wird der Feind ihm erliegen.
> . . .
>
> Solang er glaubt, dass das buhlende Glück
> Sich dem Edeln vereinigen werde -
> Dem Schlechten folgt es mit Liebesblick,
> Nicht dem Guten gehöret die Erde.[84]

Aber gerade aus dieser Situation heraus verweist Schiller den Menschen an sich selbst:

> Drum, edle Seele, entreiss dich dem Wahn,
> Und den himmlischen Glauben bewahre.
> Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn,
> Es ist dennoch, das Schöne, das Wahre!
> Es ist nicht draussen, da sucht es der Tor,
> Es ist _in_ dir, du bringst es ewig hervor.[85]

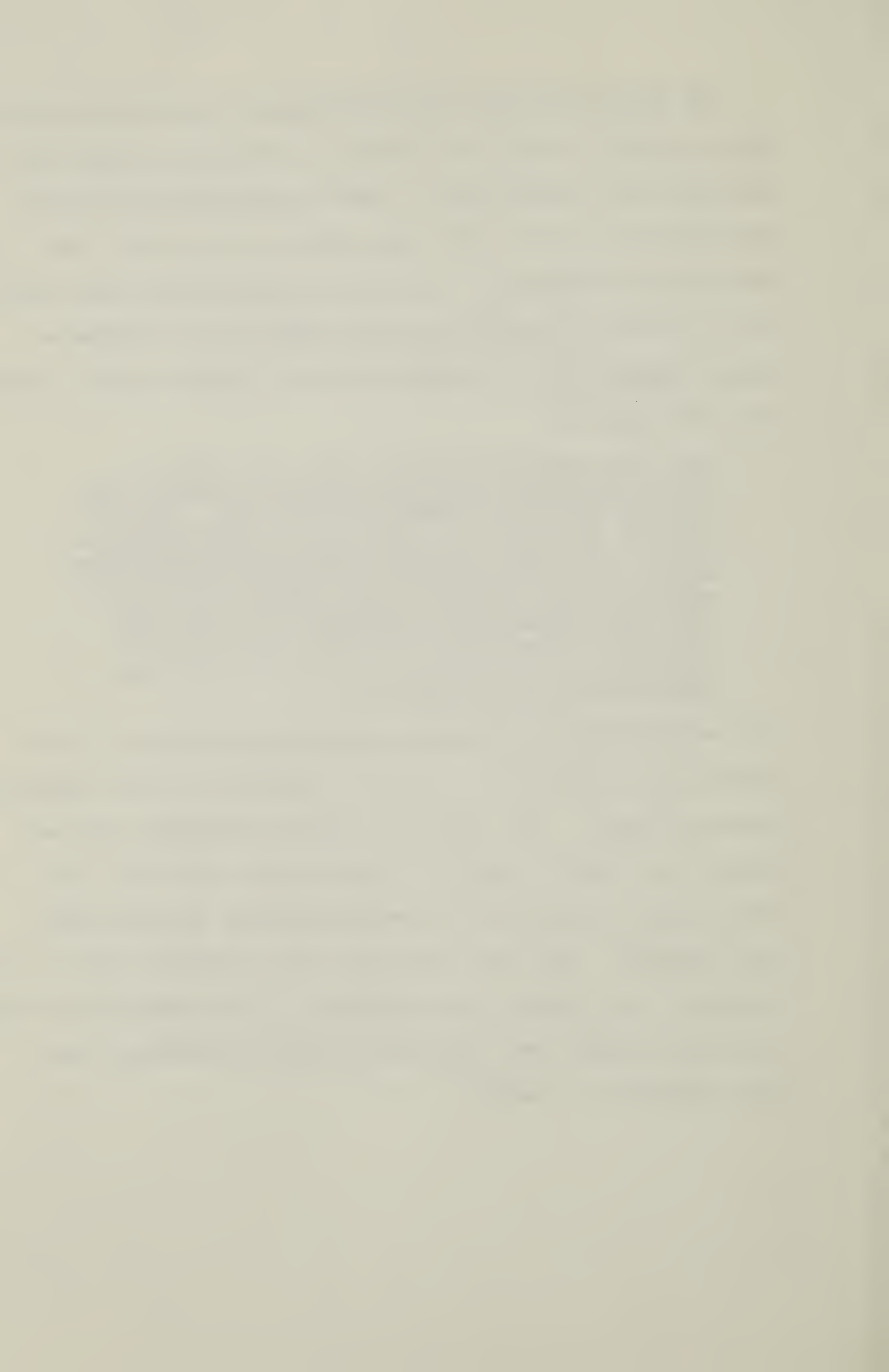
Der Mensch trägt das Sittengesetz in sich selbst und kann es aus sich heraus auf die Welt übertragen. Durch seine sittliche Selbstbestimmung kann der Mensch der Welt den Schein einer sittlichen Ordnung geben. Diese weltverwandelnde Wirkung des Schillerschen Menschen bleibt allerdings relativ, da er nur stellvertretend und als einzelner auf die sittliche Idee in der Welt verweisen kann. Es zeigt sich aber, wie Gerhard Kaiser betont, Schillers grosses Vertrauen in den Menschen, einen Menschen, "der erst dadurch, dass er sich übertrifft, wirklich wird, was er ist."[86]



Um diese sittliche Selbstbestimmung des Menschen deutlich zu machen, werden die Helden in Schillers Dramen mit dem Schicksal konfrontiert. Diese Auseinandersetzung mit dem Schicksal musste aber eine andere sein als bei den griechischen Tragikern. In diesem Zusammenhang lobte Schiller vor allem die Darstellung des Schicksals in Shakespeares Richard III. In einem Brief an Goethe vom 28. November 1797 sagt er:

> Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ists, wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wusste, und wie geschickt er das repraesentiert, was sich nicht praesentieren lässt, ich meine die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert.[87]

Hier wird auf den Unterschied verwiesen, die sich in der Darstellung zwischen den antiken Tragikern und den neueren Dichtern ergibt. Was jenen im Mythos vorgegeben war und woraus sie schöpfen konnten, müssen diese durch die verschiedensten religiösen und metaphysischen Vorstellungen erst schaffen. Den Weg, den die neueren Dichter dabei einschlagen, ist, Symbole zu verwenden, um auf diese Weise die sittlichen Kräfte des Menschen und seine Stellung in der Welt sichtbar zu machen.



III) SCHICKSAL UND NEMESIS IN DEN JUGENDDRAMEN

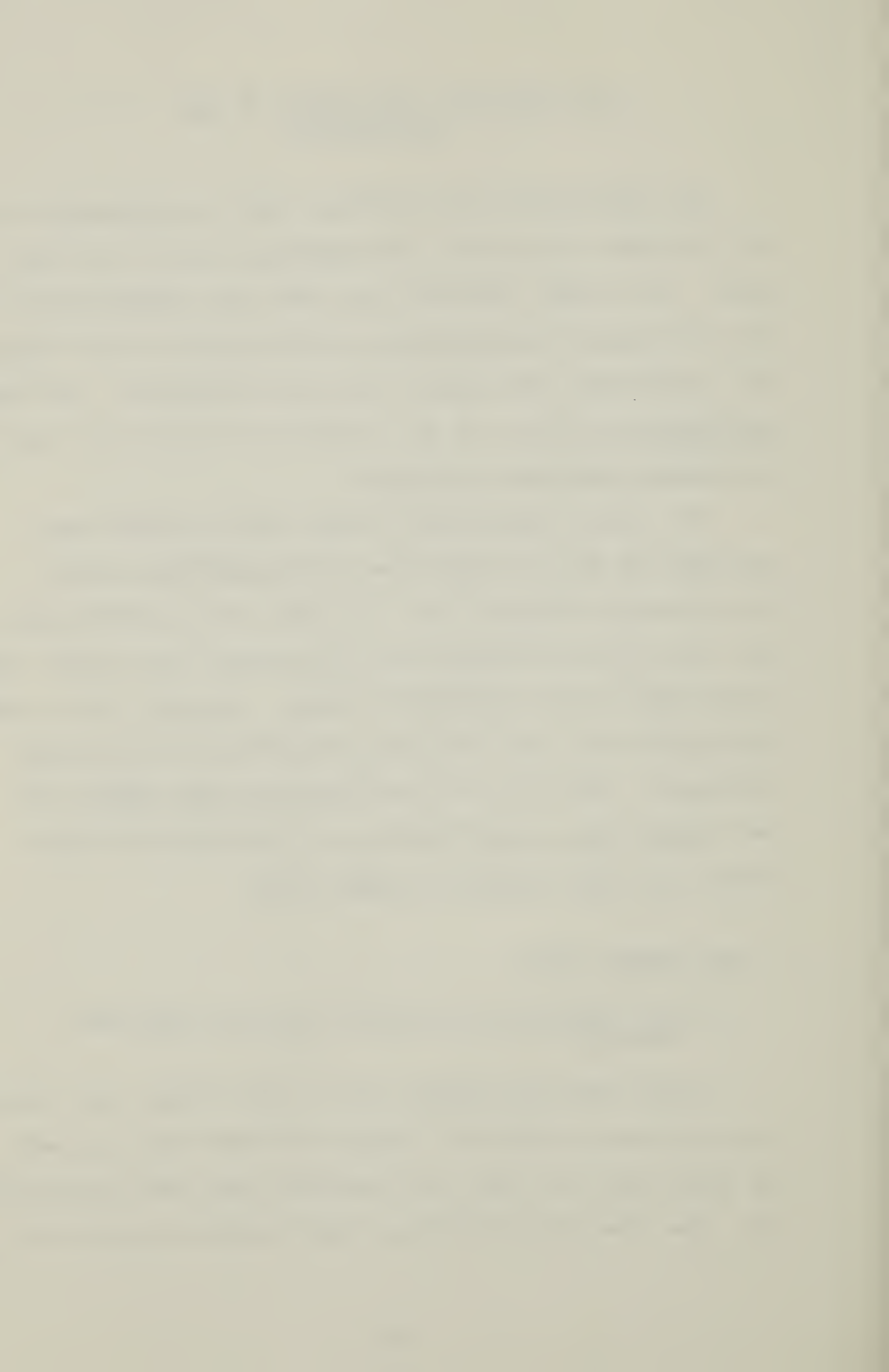
Das dramatische Werk Schillers wird im allgemeinen in zwei Perioden aufgeteilt: die Jugendzeit und die Zeit der Reife. Die beiden Perioden sind durch die Beschäftigung mit der Philosophie Kants, das Geschichtsstudium und den Beginn der Freundschaft mit Goethe voneinander getrennt. Mit der _Wallenstein_-Trilogie ist die endgültige Wandlung zur Klassik im Schaffen Schillers vollzogen.

Die frühen Jugenddramen zeigen, dass Schiller noch durchaus dem Erbe des Pietismus, der Aufklärung und der Geniebewegung verhaftet ist. In ihnen ist die Schicksalsidee sowie die Vorstellung von der Nemesis weit weniger ausgeprägt als in den klassischen Dramen. Dagegen wird in den Jugendwerken auf eine feststehende sittliche Weltordnung verwiesen. Sie ist in dem Erstlingsdrama _Die Räuber_ von den Vorstellungen eines Richter- und Rächergottes beeinflusst und trägt demnach religiöse Züge.

1. _Die Räuber_ (1781)

a) Das Vater-Sohn-Verhältnis als Basis der Weltordnung

In dem Drama _Die Räuber_ gibt es zwei Helden, die beide von sich heraus scheitern. Sowohl für Karl Moor als auch für Franz Moor ist dabei das Verhältnis zum Vater sehr wichtig. Der Vater-Sohn-Beziehung kommt deshalb so grosse Be-



deutung zu, weil sie stellvertretend ist für die Beziehung zwischen Gottvater und dem Menschen und damit für die Ordnung in der Welt.[88] Von dem Verhältnis des Sohnes zum Vater hängt somit der Bestand dieser Weltordnung und die Bindung an sie ab. Als Karl Moor sich von seinem Vater verstossen glaubt, wendet er sich in seiner verzweifelten Empörung nicht gegen den Vater, sondern eben gegen diese Ordnung. Denn, wie Schiller es ausdrückt: "die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wütet in einen Universalhass gegen das ganze Menschengeschlecht aus."[89]

Während Karl Moor sich in seinem Vertrauen zum Vater schwer getäuscht glaubt, fühlt sich Franz Moor von der Natur übel behandelt: "Ich habe grosse Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen." (I,1) Franz Moor sieht sowohl in seiner angeborenen Hässlichkeit als auch in der seiner Zweitgeburt, die ihn von der Erbfolge ausschliesst, eine Willkür der Natur. Er erinnert dabei an Edmund in Shakespeares _König Lear_ und an Richard III., der in der Szene mit Pastor Moser ausdrücklich erwähnt wird. Aus dieser Willkür der Natur leitet Franz Moor sein Recht ab, die gesamte sittliche Ordnung, die vor allem auch die Autorität des Vaters einschliesst, abzulehnen. Dabei erkennt dieser "konsequente Materialist und Skeptiker,"[90] wie ihn Benno von Wiese nennt, gleich zu Beginn, dass neben dem Glauben an eine sittliche Weltordnung vor allem auch das Gewissen, das eines der Leitworte dieses Dramas ist,[91] ein Hindernis in der Verfolgung seiner



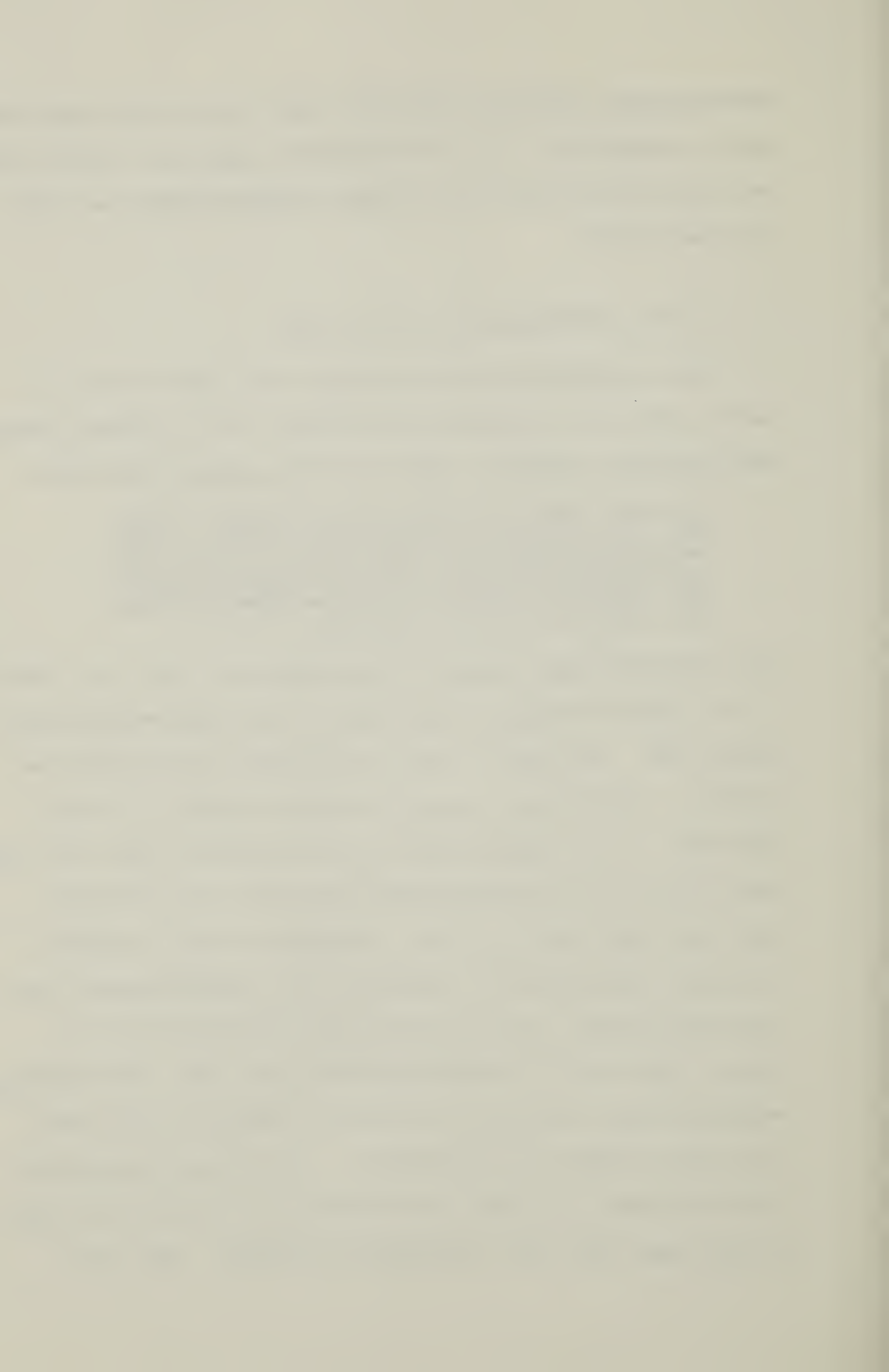
naturwidrigen Vorhaben darstellt, über das er sich dann bewusst hinwegsetzt. In den Verbrechen gegen den Bruder und den Vater zeigt Franz Moor seinen wohlüberlegten und skrupellosen Willen.

b) Die Auffassung des Schicksals

Kurz nachdem Karl zum Hauptmann der Räuberbande gemacht worden ist, wird auch zum ersten Mal in diesem Drama das Schicksal erwähnt. Karl empfiehlt seinen Kameraden:

> Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum! Jeden ereilet endlich sein Tag, es sei auf dem weichen Kissen von Flaum, oder im rauhen Gewühl des Gefechts, oder auf offenem Galgen und Rad! Eins davon ist unser Schicksal! (I,2)

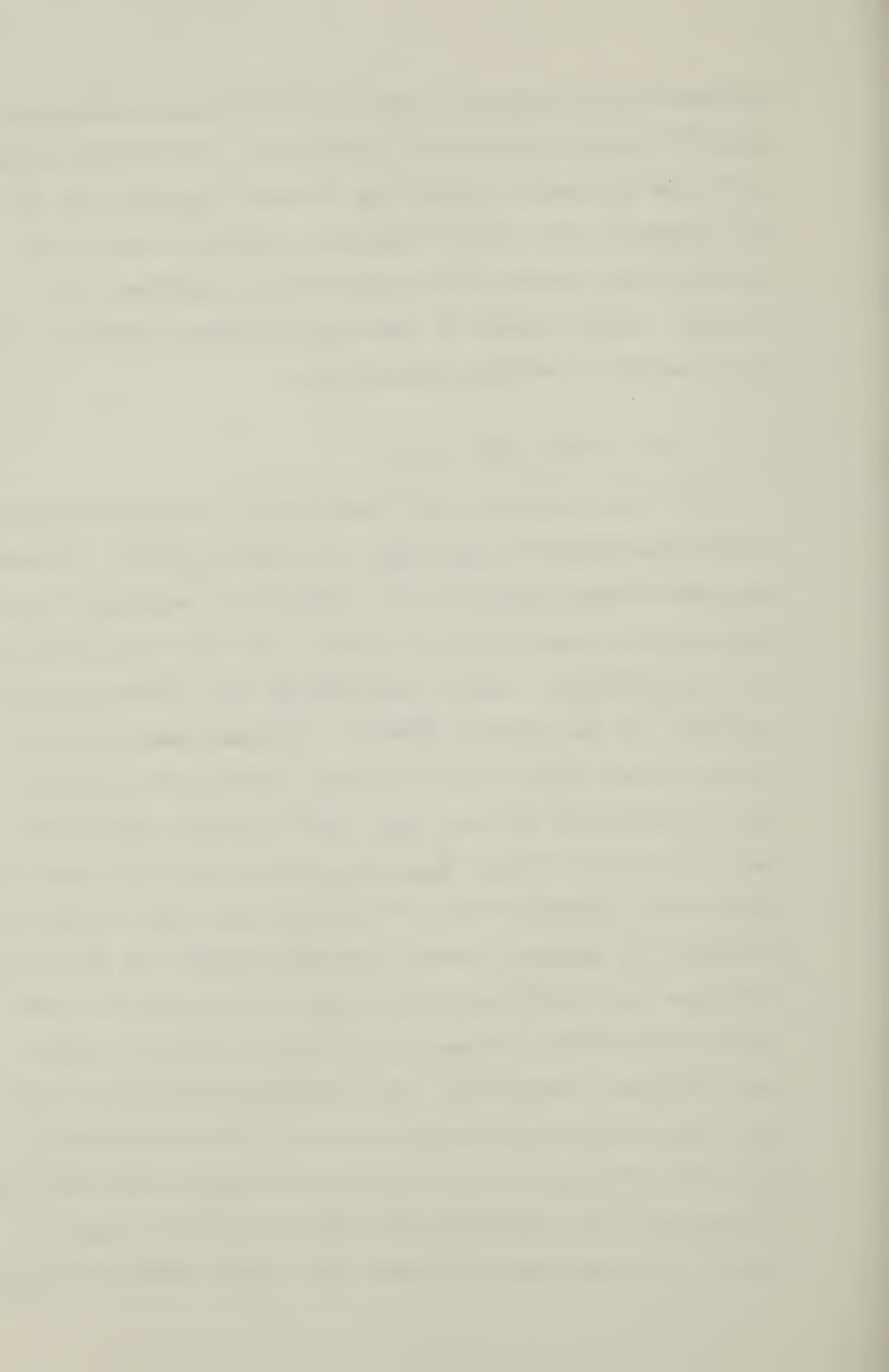
Der Räuberhauptmann spricht seinen Kameraden Mut zu, indem er sie darauf verweist, dass der Tod Teil des menschlichen Lebens ist. Von ihm ist ohne Unterschied jeder Mensch betroffen. Nur die Art, wie der einzelne stirbt, ist verschieden. In der griechischen Vorstellung war zwar der Tod auch ein Teil des unabwendbaren Schicksals der Menschen, aber wenn Karl Moor von dem "unbeugsamen Fatum" spricht, ist damit keineswegs die hypostasierte Schicksalsmacht der Griechen gemeint. Denn das Schicksal offenbart sich in diesem Drama nicht als eine willkürliche, über den Menschen waltende Macht, sondern die Menschen bereiten sich durch das eigene Handeln ihr Verderben. Das einzige unausbleibliche Schicksal im Leben des Menschen ist der Tod, und dieser ist auch Teil des christlichen Denkens. Karl wird



durchaus nicht gezwungen, sich der Räuberbande anzuschliessen.[92] Es ist sein freier Entschluss, der freilich erst durch das tückische Handeln des Bruders ausgelöst und durch die Stimmung unter seinen Kameraden gefördert wird, aber doch ganz aus seinem leidenschaftlichen Charakter entspringt. Später macht er sich daher bittere Vorwürfe, dass er so leicht zu betören gewesen war.

c) Die Hybris Karl Moors

Karl Moor beginnt sein Räuberleben, um an der menschlichen Gesellschaft Vergeltung und Rache zu üben. Er rächt sich aber nicht wahllos an ihr, sondern er setzt sich zum Richter über Ausbeuter und Tyrannen und hilft den Leidenden und Unterdrückten. Darin unterscheidet Karl Moor sich wesentlich von den anderen Räubern. Trotzdem kann er sich nicht von den Schandtaten der Bande distanzieren, und er ist, in Schillers Worten, zwar "nicht Schurke, aber Ungeheuer."[93] Durch seinen Kampf gegen die ungerechte und gestörte Welt verstrickt sich Karl Moor immer mehr in Schuld. So führt die Befreiung seines Freundes Roller vor dem Galgen nicht nur zur Zerstörung einer ganzen Stadt, sondern auch zum Mord an Kindern, Frauen und Greisen, Taten, die Karl Moor zutiefst verabscheut. Der Räuberhauptmann muss erkennen, dass es ein ungeheurer Frevel ist, "das Rachschwert der obern Tribunale" (II,3) an sich zu reissen und sich zum Vollstrecker des göttlichen Gerichts zu machen. Das ist Hybris, und Karl Moor ist damit einer jener hybriden Helden,

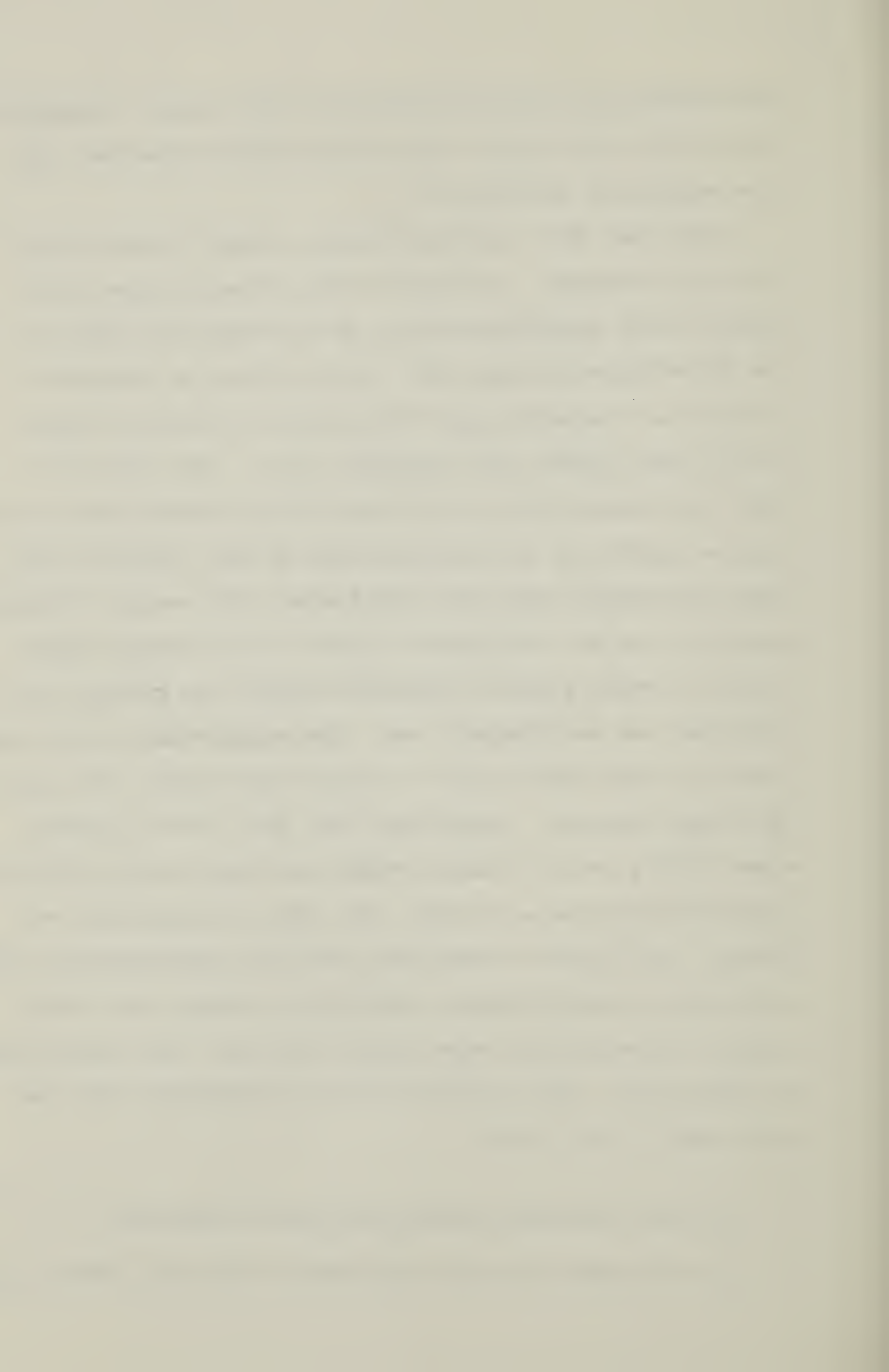


die Schiller in seinen Jugenddramen immer wieder dargestellt hat und die "am Anspruch der Gottgleichheit scheitern und ihre Menschheit verfehlen."[94]

Wenn Karl Moor nun beschliesst, seinem "frechen Plan" (II,3) zu entsagen, so weiss er doch, dass er diesen Entschluss nicht durchführen kann, da er durch einen Eid an die Räuberbande gebunden ist. In der Szene am Donauufer erneuert er diesen Eid als Treueschwur bei Rollers Haupt, der ihm dann später zum Verhängnis wird. Aber nicht nur durch den Schwur ist Karl Moor gebunden, sondern durch sein eigenes Laster; er ist angeschmiedet an die "Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals," die aus dem "Sterbegewinsel" und den "klaffenden Wunden" (IV,5) seiner Opfer besteht. Seine eigenen Verbrechen halten ihn gefangen und schreiben ihm sein Handeln vor. Die paradiesische Zeit der Unschuld, nach der er sich in dieser Szene sehnt, ist damit für immer verloren. Selbst als Karl Moor von dem teuflischen Betrug seines Bruders erfährt und damit seinem Räuberdasein die Grundlage genommen ist, kann er nicht mehr umkehren. Er ist zwar jetzt nicht mehr der Ausgestossene aufgrund eines vermeintlichen väterlichen Fluchs, aber seine eigenen schrecklichen Taten machen ihn dazu. Er weiss, dass er diese Taten "ohne Zweifel einmal im Schuldbuch des Himmels lesen" (II,3) wird.

d) Die sittliche Selbstbestimmung des Menschen

Die Gedanken an seine furchtbaren Verbrechen führen in



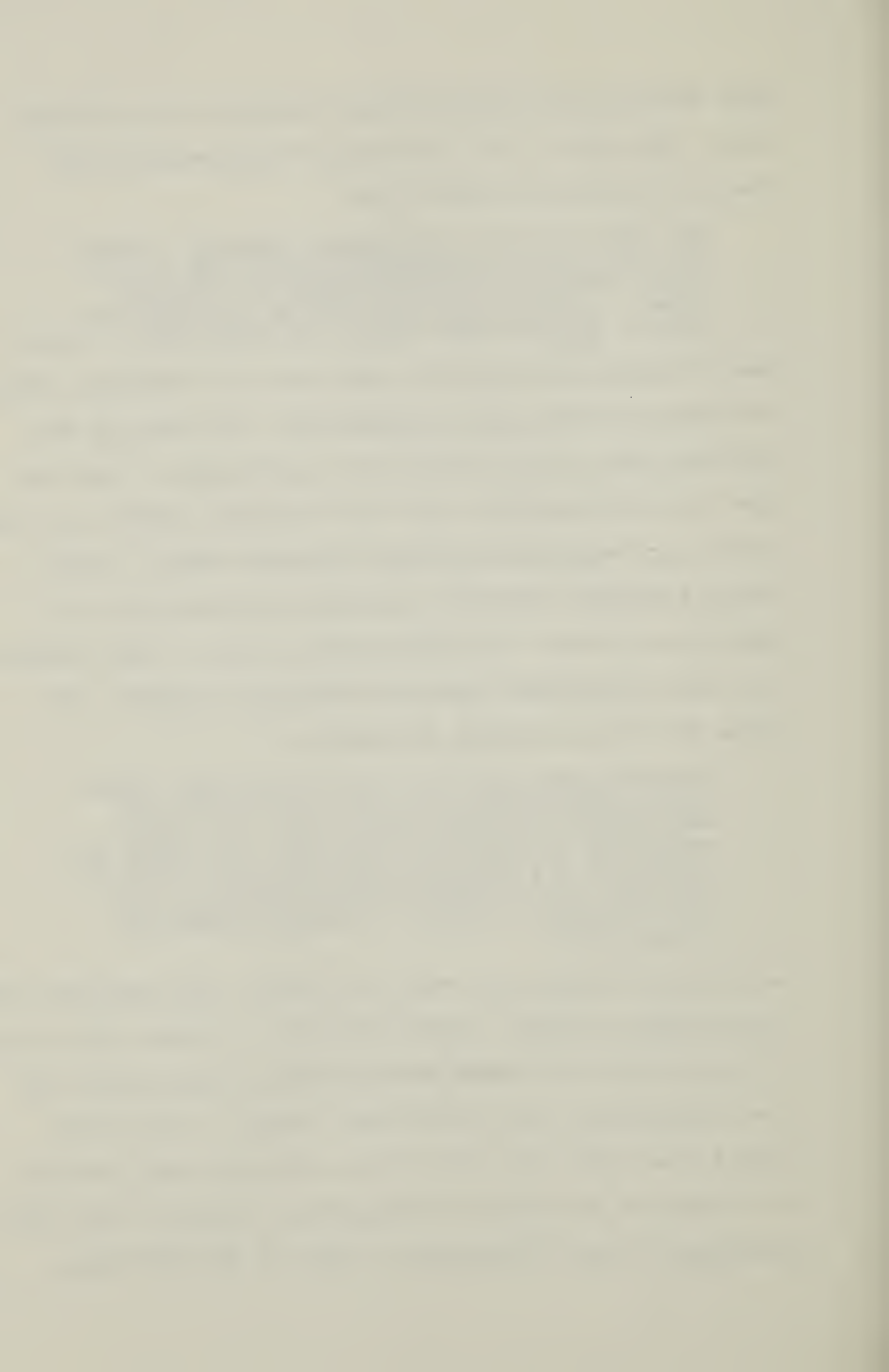
Karl Moor zu einem inneren Kampf zwischen Zeit und Ewigkeit. Aber als er mit dem Jenseits konfrontiert wird, bleibt er sich doch selbst treu:

> Sei, wie du willt, namenloses Jenseits - bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu - Sei wie du willt, wenn ich nur mich selbst mit hinübernehme. - Aussendinge sind nur der Anstrich des Manns - Ich bin mein Himmel und meine Hölle. (IV,5)

Ganz eindeutig wird hier von Karl Moor die sittliche Selbstbestimmung des Menschen ausgesprochen, die auch die Entscheidung über Leben und Tod mit einschliesst. Aber Karl Moor tritt schliesslich doch vom Selbstmord zurück, da diese Tat nur Verantwortungsflucht bedeuten würde. Hinter dieser absoluten Freiheit des Helden tritt das Bild des göttlichen Richter- und Rächergottes zurück. Darin äussert sich ein für Schiller charakteristischer Dualismus, den Benno von Wiese wie folgt beschreibt:

> Diese Spannung zwischen einem jenseitigen väterlichen Richter-Gott, der von der Endzeit aus über Himmel und Hölle entscheidet, und einem tragischen Menschentum, das Himmel und Hölle und damit auch das ewige Gericht schon im irdischen Schicksal und im eigenen Selbst erfährt, ist für den jungen Schiller im höchsten Masse bezeichnend.[95]

Das bedeutet, dass nicht erst im Jenseits der Ausgleich der Gerechtigkeit erfolgt, sondern bereits in diesem Leben muss der Mensch sich für seine Entscheidungen verantworten und die Konsequenzen seiner Handlungen tragen. Das Gericht findet also schon auf dieser Erde statt, und somit treffen die Worte aus dem Gedicht "Resignation," nämlich "das Weltgeschehen ist das Weltgericht," auch auf das Drama Die

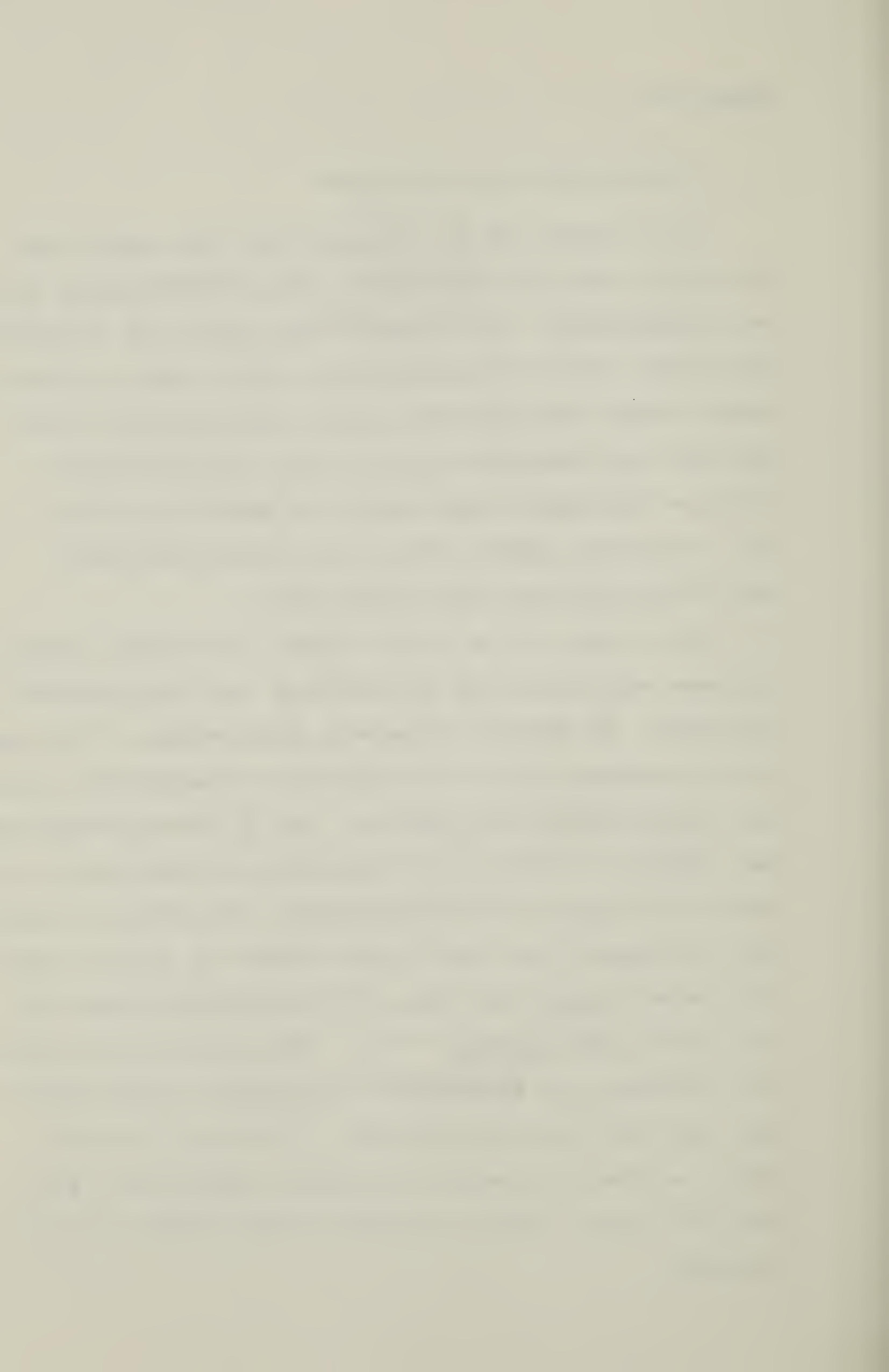


Räuber zu.

e) Die Auffassung der Nemesis

In der Rache für den totgeglaubten Vater sieht Karl Moor noch einmal die Möglichkeit einer Rechtfertigung für sein Räuberdasein. Als "schröckliche Engel" des "finstern Gerichtes" (IV,5) Gottes sollen die Räuber sich am Vatermörder rächen und damit ihr eigenes Räuberhandwerk adeln. Aber die nur scheinbar von Gott selbst gerechtfertigte Rache an dem Bruder zeigt erneut die Hybris Karl Moors. Der "verworrene Knäul" (IV,5) seines Räuberschicksals lässt sich auf diese Weise nicht lösen.

Franz Moor geht an seinem eigenen schlechten Gewissen zugrunde und wird in die Verzweiflung und den Selbstmord getrieben. Er versucht vergebens, sein Gewissen, über das er sich anfangs noch so selbstherrlich hinweggesetzt hatte, mit seinem Verstand zu betäuben. Das im Traum vorweggenommene Jüngste Gericht und das Gespräch mit Pastor Moser verstärken nur noch seine Gewissensqual. So treffen auf Franz Moor vollkommen jene Worte Pastor Mosers zu, wenn er sagt: "Der Gedanke Gott weckt einen fürchterlichen Nachbar auf, sein Name heisst Richter." (V,1) Franz Moor wird von dieser richtenden und strafenden Gerechtigkeit Gottes getroffen, und zwar durch sein Gewissen. Er erlebt den Ausgleich zwischen Diesseits und Jenseits bereits hier auf Erden und nicht, wie es von Pastor Moser gesehen wird, im Jenseits:



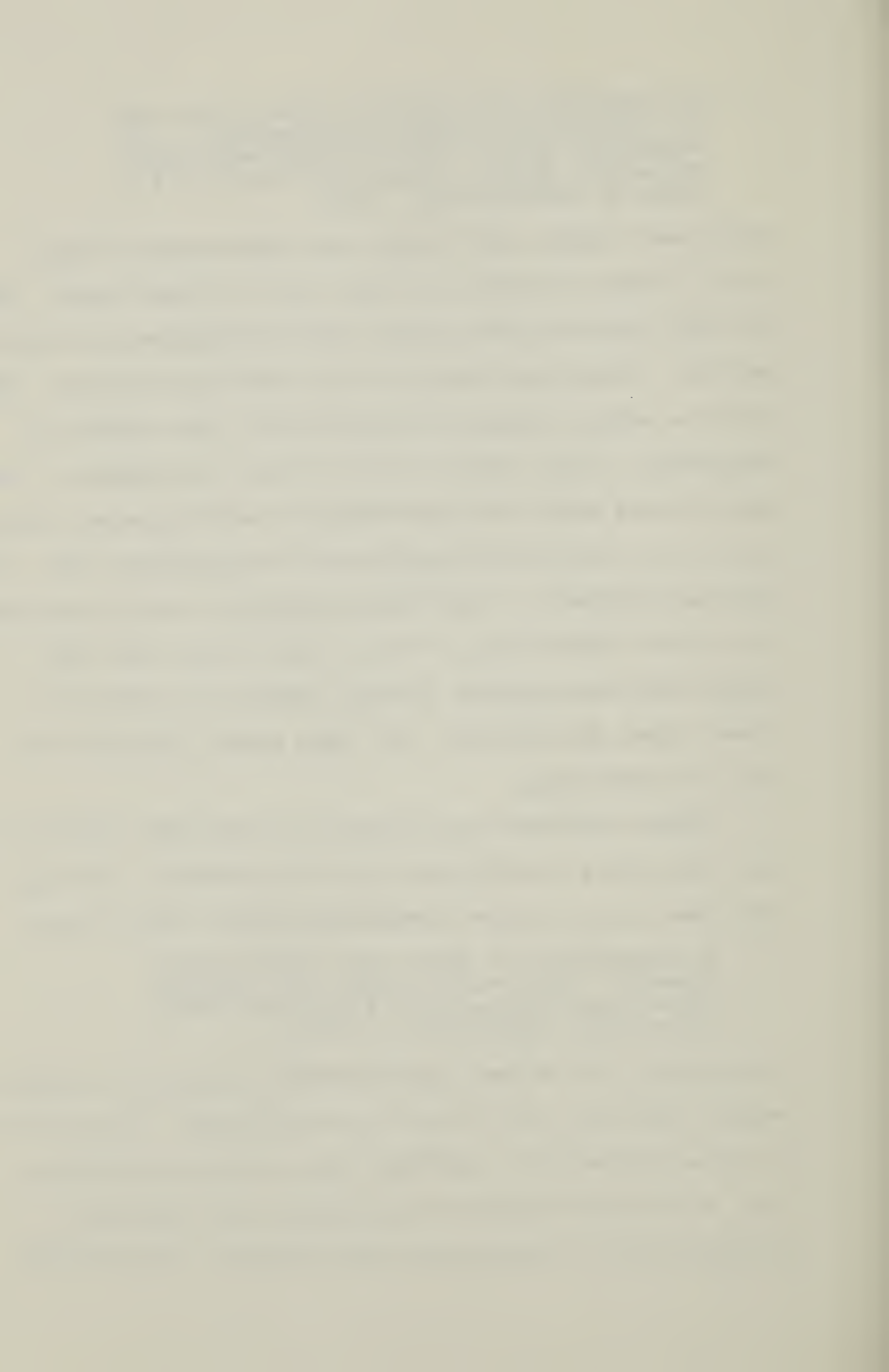
> das Schicksal der Menschen stehet unter sich in fürchterlich schönem Gleichgewicht. Die Waagschale dieses Lebens sinkend wird hochsteigen in jenem, steigend in diesem wird in jenem zu Boden fallen. (V,1)

Franz Moor erfährt das Steigen und Sinken seiner "Waagschale" schon in diesem und nicht erst in jenem Leben. Für ihn wird wie für seinen Bruder das Weltgeschehen zum Weltgericht. Franz Moor bereitet sich selbst das Gericht. Er wird von seinem Gewissen dazu getrieben, sich selbst zu vernichten. Darin zeigt sich das Wirken der Nemesis. Die Nemesis wird dabei mit dem richtenden und strafenden Vater-Gott, d. h. einem alttestamentarisch verstandenen Gott, in Beziehung gebracht. Die Nemesis entspricht somit keineswegs der antiken Vorstellung. Sie ist keine Macht, die von aussen über den Menschen verfügt, sondern sie wirkt von innen, durch das Gewissen, und trägt sowohl religiöse als auch sittliche Züge.

Obwohl das Wirken der Nemesis in Franz Moor erkennbar ist, wird nicht ausdrücklich auf sie verwiesen. Aber als Karl Moor an der Leiche Spiegelbergs steht, ruft er aus:

> O unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis! - Wars nicht dieser, der mir das Sirenenlied trillerte? - Weihe dies Messer der dunklen Vergelterin! (IV,5)

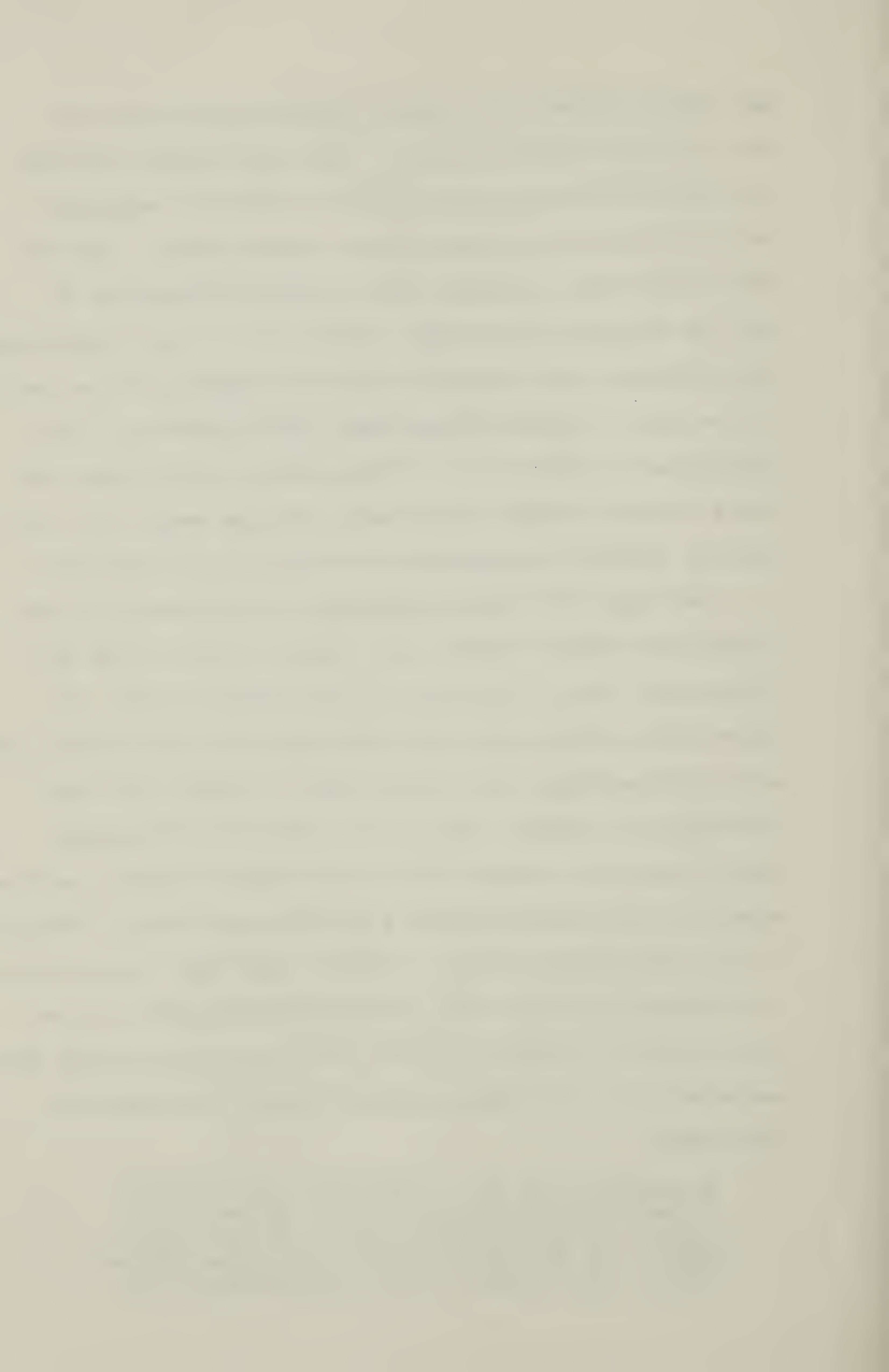
Spiegelberg, der seinen zurückkehrenden Hauptmann ermorden wollte, wird das Opfer seines eigenen Verrats. Noch bevor er seine Mordgedanken ausführen kann, wird er von Schweizer, der seinem Hauptmann treu ergeben ist, erstochen. Der Tod trifft in Spiegelberg einen Räuber, der besonders



das Verbrecherische der Bande darstellte, wie ja auch ihre Gründung seine Idee war. Sein Tod verweist auf die sittliche Weltordnung und auf eine strafende Gerechtigkeit, die jede Verletzung dieser Ordnung rächt. Sie bedient sich dazu in diesem Fall der Hand Schweizers, da ihr aus Freiheit keine Sühne zuteil wird. Die Vorstellung vom richtenden und strafenden Gott schwingt auch hier mit. Und so ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, dass Maximilian von Moor in der Misshandlung durch seinen Sohn Franz "Gottes Finger" (V,2) sieht und als Strafe für sein eigenes Verhalten gegenüber seinem Sohn Karl betrachtet.

Auch Karl Moor wird sich seiner Verstrickung in das Walten der Nemesis bewusst und erkennt, dass er die Vergeltung für seine furchtbaren Taten erleiden muss. Er führt nicht nur den Tod des Vaters herbei, als er sich ihm als Räuberhauptmann zu erkennen gibt, sondern wird auch zum Mörder an Amalia. Sie bietet ihm zwar noch einmal einen Ausweg an, als sie sich trotz seiner Vergehen zu ihm bekennt, aber dieser Weg ist ihm durch den Schwur, der ihn an die Räuberbande kettet, verbaut. Karl Moor kommt jetzt zur Erkenntnis, dass nicht durch Gesetzlosigkeit die Gesetze aufrecht erhalten werden können und dass es eine Vermessenheit war, als Mensch das sittliche Richteramt zu übernehmen:

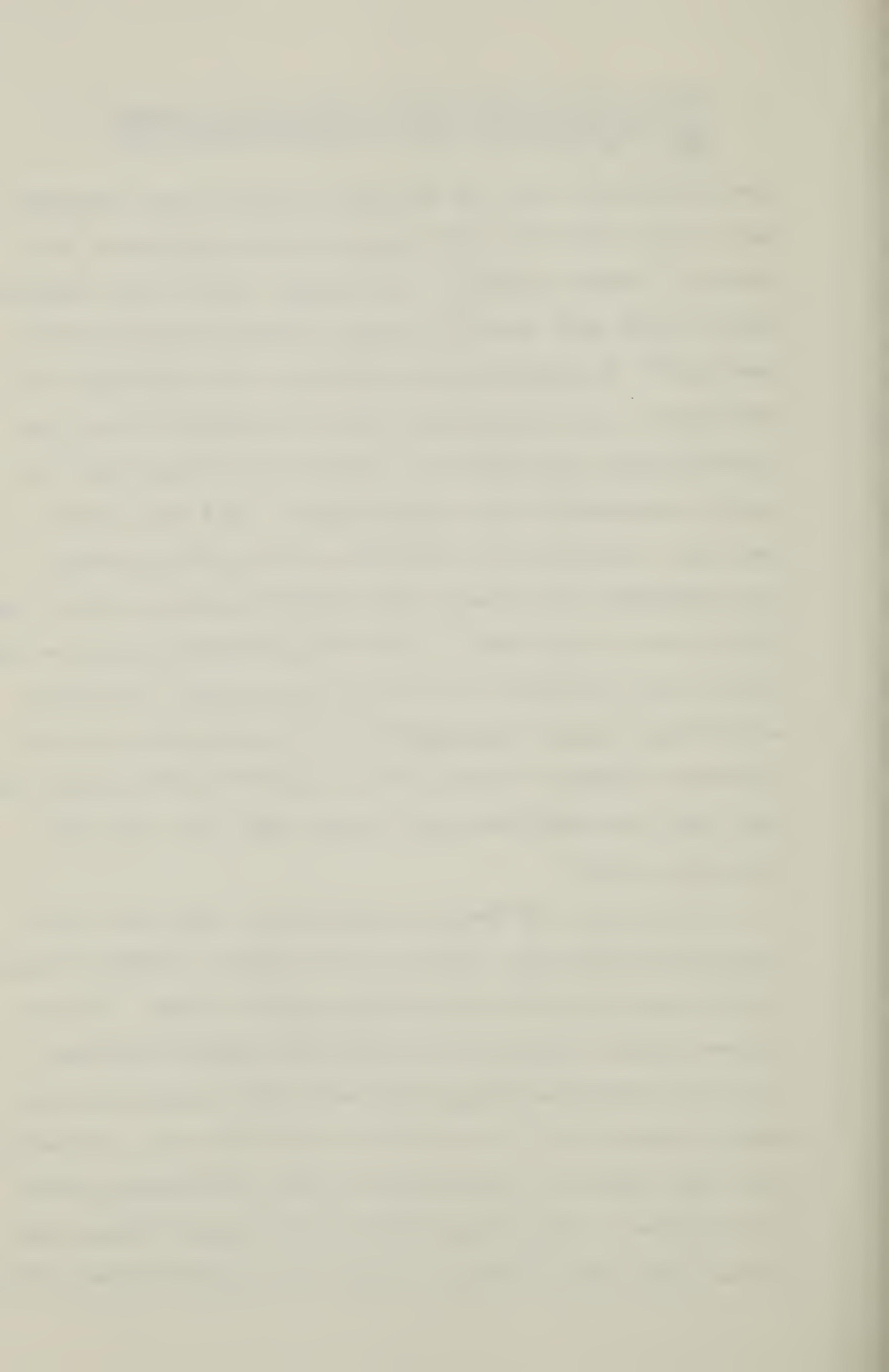
> Ich masste mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwerts auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gutzumachen - aber - O eitle Kinderei - da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnklappern und



> Heulen, dass zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden. (V, 2)

Diese Einsicht, dass die Welt ohne Ordnung nicht bestehen kann, zeigt Karl Moor den Weg aus seiner sittlichen Verirrung. Indem er Amalia, das einzige, was er noch besitzt, opfert, wird Karl frei für seinen letzten entscheidenden Schritt.[96] Er liefert sich freiwillig der irdischen Gerechtigkeit aus und geht den Weg des "Opfers," um so die "unverletzbare Majestät" der sittlichen Ordnung "vor der ganzen Menschheit" (V,2) aufzuzeigen. Karl Moor weiss, dass die Verletzung der sittlichen Ordnung die Nemesis herausfordert. Er erkennt seine Schuld und ist bereit, dafür den Tod zu erleiden. Aus freiem Entschluss geht er daher den Weg der Sühne, um dadurch die gestörte sittliche Weltordnung wieder herzustellen. Er unterwirft sich den irdischen Gesetzen nicht, weil er sie für absolut hält, sondern weil sie stellvertretend stehen für jenen "Bau der sittlichen Welt."

Wichtig ist für Karl und Franz Moor, dass sie nicht eigenmächtig über die Welt und ihre Gesetze verfügen können, sondern an eine sittliche Ordnung gebunden sind. Die Erfahrung dieser Ordnung ist im Menschen selbst begründet und jede Verletzung wirkt sich daher auch im Menschen aus. Während Franz Moor in Verzweiflung und Tod endet, versucht Karl Moor durch ein freiwilliges Opfer die Ordnung wieder herzustellen. Die Art und Weise, wie sich die beiden Brüder zu ihren Taten stellen, zeigt das unterschiedliche Wir-



ken der Nemesis. Während der Bösewicht Franz von seiner Gewissensangst getrieben sich selbst das Gericht bereiten muss und bereits auf Erden die höllische Verdammnis erfährt, bekennt sich Karl zu seiner Schuld und liefert sich in freiwilliger Sühne den Gesetzen aus. In seinem späteren Aufsatz _Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen_ scheint sich Schiller auf Karl und Franz Moor zu beziehen, wenn er sagt:

> Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetz gemäss zu handeln - oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigner Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsre Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grad empor.[97]



2. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (1783)

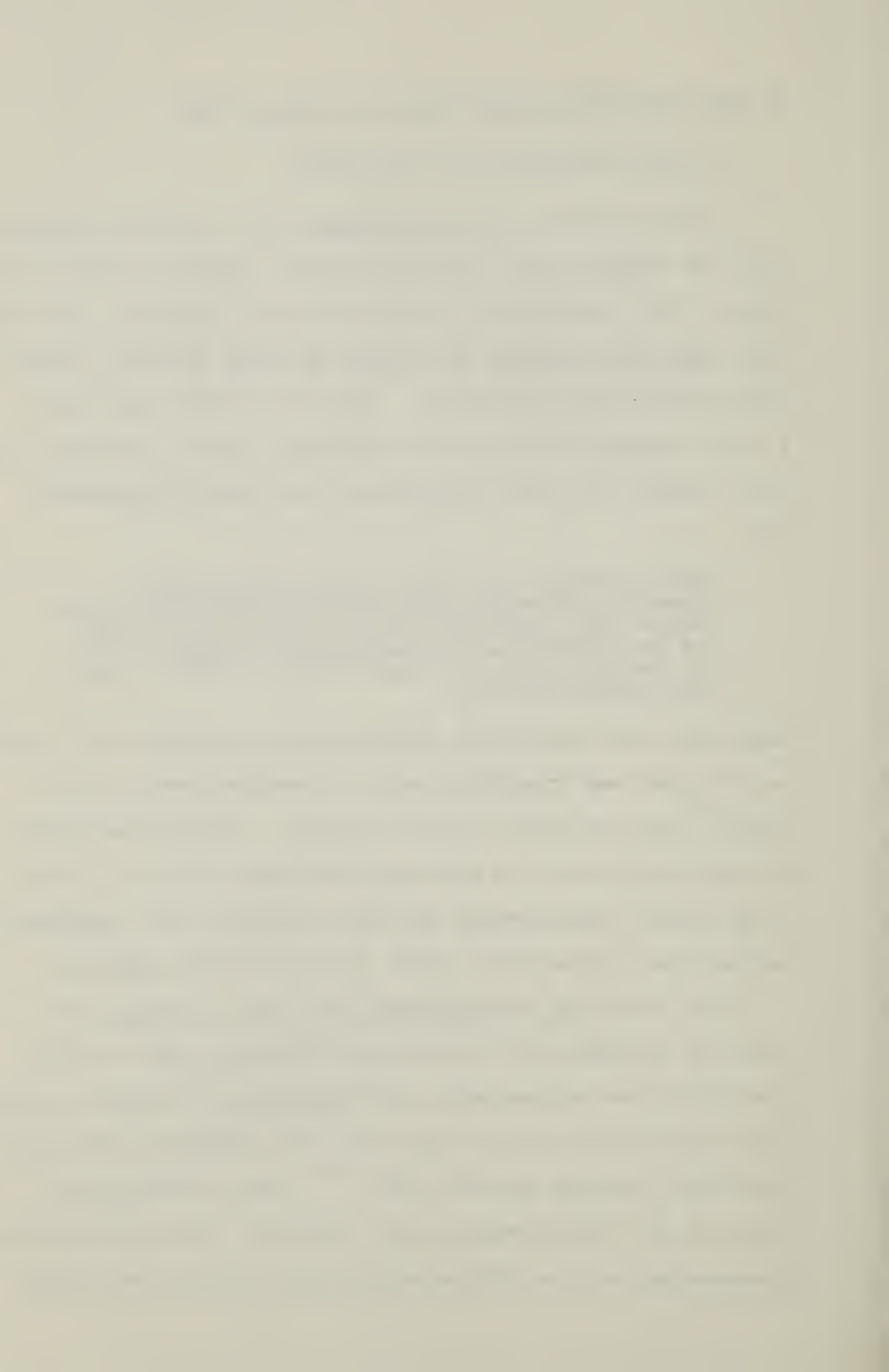
a) Die Auffassung der Geschichte

Während in dem Drama Die Räuber die sittliche Weltordnung zum Gegenspieler des Helden wird, ist eine solche Ordnung in der verwickelten geschichtlichen Situation, die dem Drama Die Verschwörung des Fiesco zu Genua zugrunde liegt, nicht unmittelbar erkennbar. Trotzdem besteht aber auch in der Geschichte eine solche Ordnung, auf die Schiller in der "Vorrede" zu der Druckfassung des Dramas hingewiesen hat:

> Höhere Geister sehen die zarten Spinneweben einer Tat durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen, und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen - wo der Mensch nichts als das in freien Lüften schwebende Faktum sieht.[98]

Damit nun der Mensch sich dieser Ordnung bewusst wird, muss der "Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung"[99] aus dem Drama verbannt werden. Schiller hat daher den nur zufälligen Tod des geschichtlichen Fiesco, der infolge eines Unglücksfalls ins Meer gestürzt war, umgeändert und zu einer notwendigen Folge seines Handelns gemacht.

Das Drama Die Verschwörung des Fiesco zu Genua ist zwar ein Vorläufer der historischen Dramen, aber ein Vergleich mit dem Meisterwerk, der Wallenstein-Trilogie, zeigt, dass dem Dichter in dem Jugendwerk die geschichtlichen Vorgänge weit weniger wichtig sind.[100] Diese Einstellung kommt in der "Erinnerung an das Publikum," die Schiller im Zusammenhang mit der Bühnenbearbeitung verfasst hat, klar

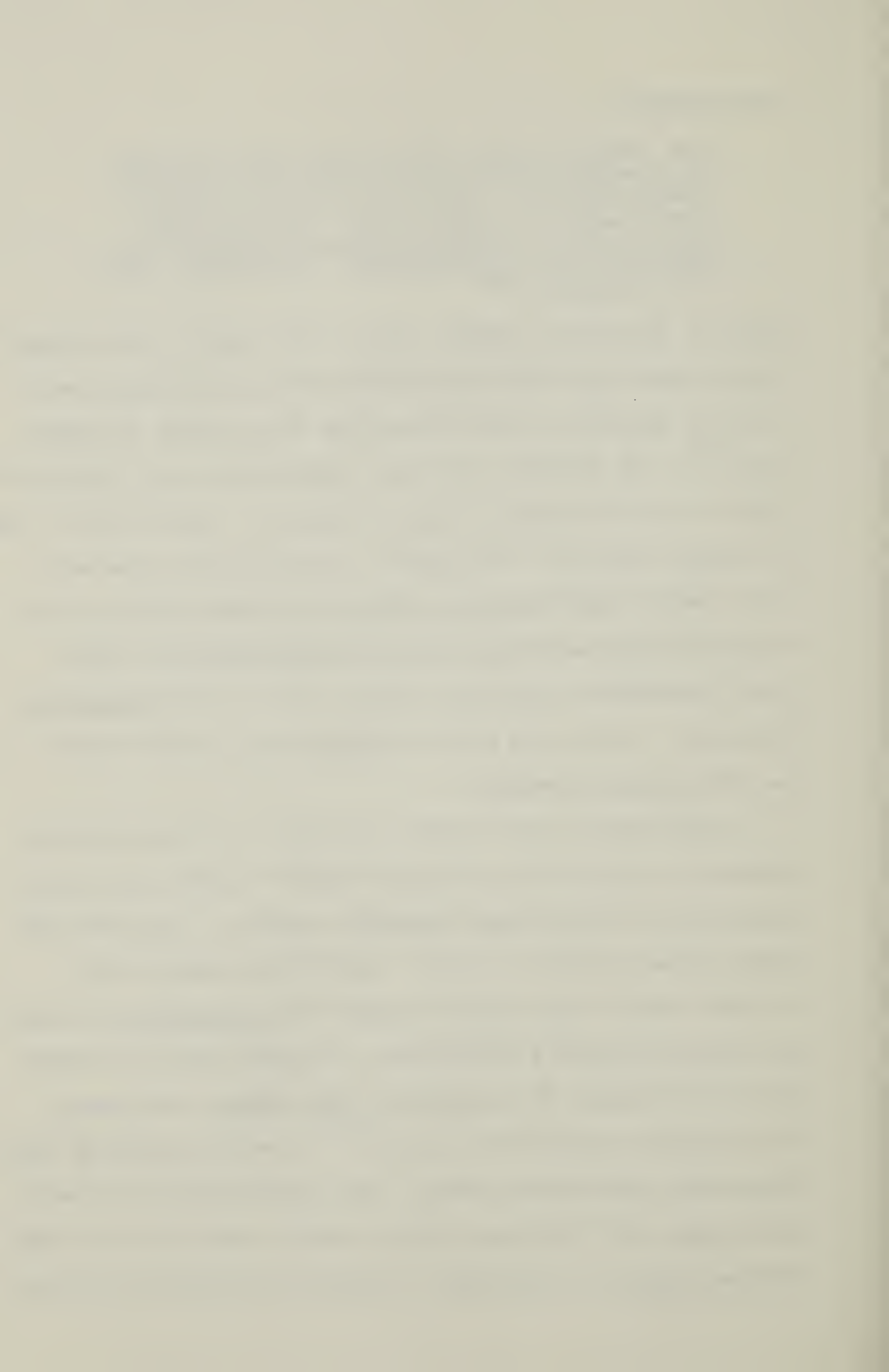


zum Ausdruck:

> eine einzige grosse Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf. - Der Genueser Fiesco sollte zu meinem Fiesco nichts als den Namen und die Maske hergeben - das übrige mochte er behalten.[101]

Schiller sah seine Aufgabe darin, "die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen."[102] Der Dichter hat seine Jugenddramen aus subjektiven Impulsen und Stimmungen heraus verfasst. Daraus folgt, dass in diesem Drama die Bedingtheit des politischen Handelns sowie seine Verstrickung in Mittel und Zweck nicht im Mittelpunkt steht und somit auch der Schicksalsidee nicht jene überragende Bedeutung zukommt wie in der Wallenstein-Trilogie. In der Tat wird im Fiesco kaum auf die Rolle des Schicksals verwiesen.

Andererseits hat Clemens Heselhaus in seinem bereits erwähnten Aufsatz "Die Nemesis-Tragödie" dieses Jugendwerk Schillers zu den Nemesis-Tragödien gezählt. In einem späteren Aufsatz unter dem Titel "Wallensteinisches Welttheater" hat er zwar seine Deutung der Wallenstein-Trilogie als Nemesis-Tragödie widerrufen, die Bedeutung der Nemesis aber hinsichtlich der Jugendwerke Die Räuber und Fiesco noch einmal ausdrücklich betont.[103] Dieser Auffassung kann hier nicht zugestimmt werden. Die Vorstellung der Nemesis macht zwar eine Wandlung durch, gewinnt jedoch in den klassischen Dramen an Bedeutung. Während dem Helden in den Ju-



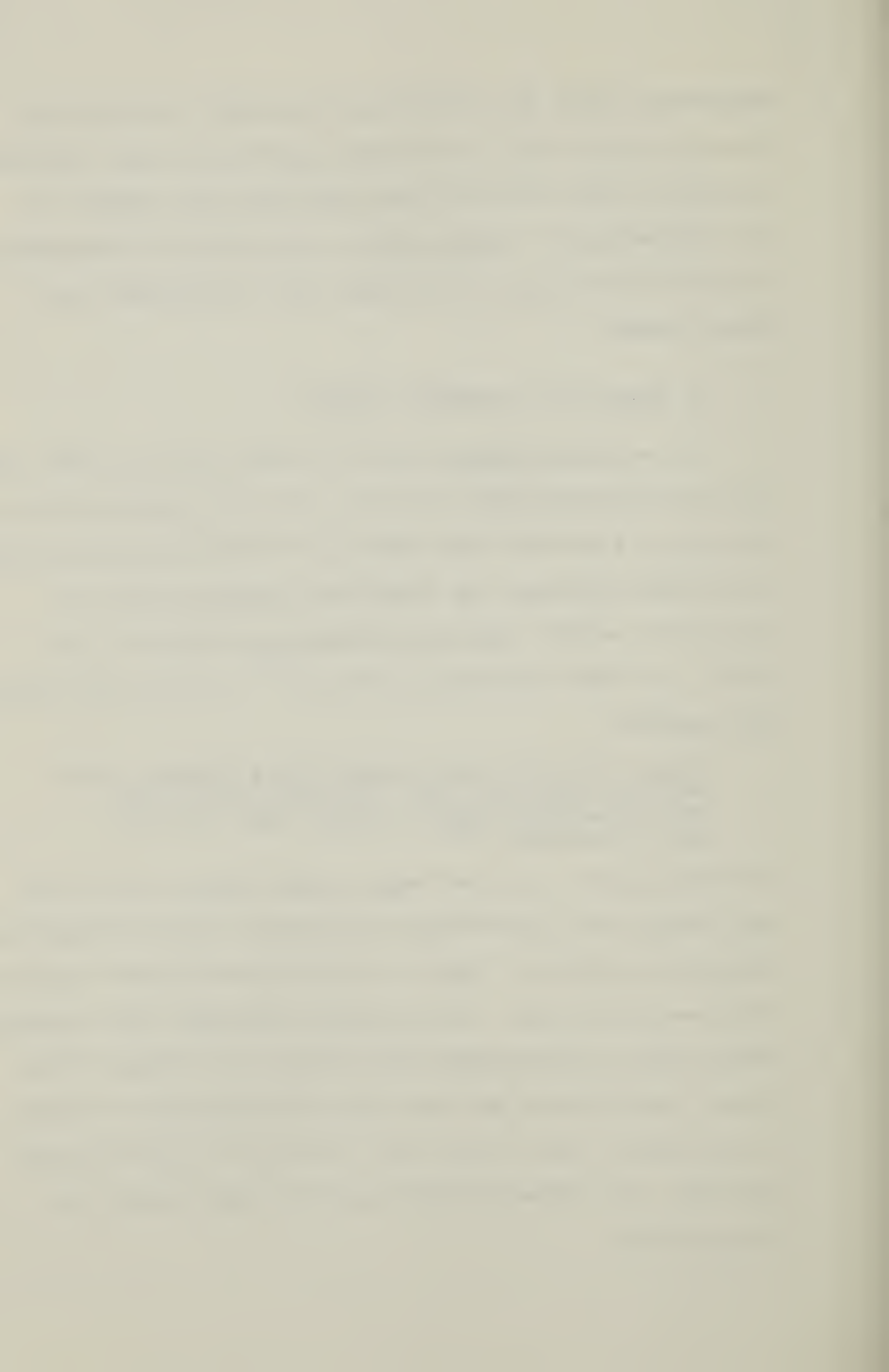
gendwerken durch die vorgegebene sittliche Ordnung klare Grenzen gesetzt sind, wird durch das Fehlen einer solchen Ordnung in den späteren Dramen das sittliche Gefühl und die Erfahrung der Nemesis ganz in das Innere des Menschen verlegt und die ganze Problematik des menschlichen Handelns erhöht.

b) Fiesco als zentrale Gestalt

In dem Drama Fiesco handelt es sich nicht so sehr um eine Auseinandersetzung zwischen der "patriarchalisch-konservativen Staatsidee des Andreas, der republikanisch-fanatischen des Verrina, der anarchisch-willkürlichen des Gianettino und der von dem persönlichen Verlangen nach Grösse und Macht bestimmten Fiesco,"[104] sondern, wie Schiller ausführt,

> Fiesco ist der grosse Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielende Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer, hinsenken.[105]

In Fiesco spielt sich der Kampf zweier Mächte ab, die in dem persönlichen Machtstreben einerseits und der republikanisch-revolutionären Tugend und der Menschlichkeit andererseits vertreten sind. In der ersten Fassung, die ausschlaggebend für die Besprechung des Dramas ist, erliegt Fiesco seinem Machtstreben und wird von dem Republikaner Verrina in dem Moment, als er sein Ziel erreicht zu haben glaubt, ermordet. Die Bühnenbearbeitung aber zeigt Fiesco als einen Helden,

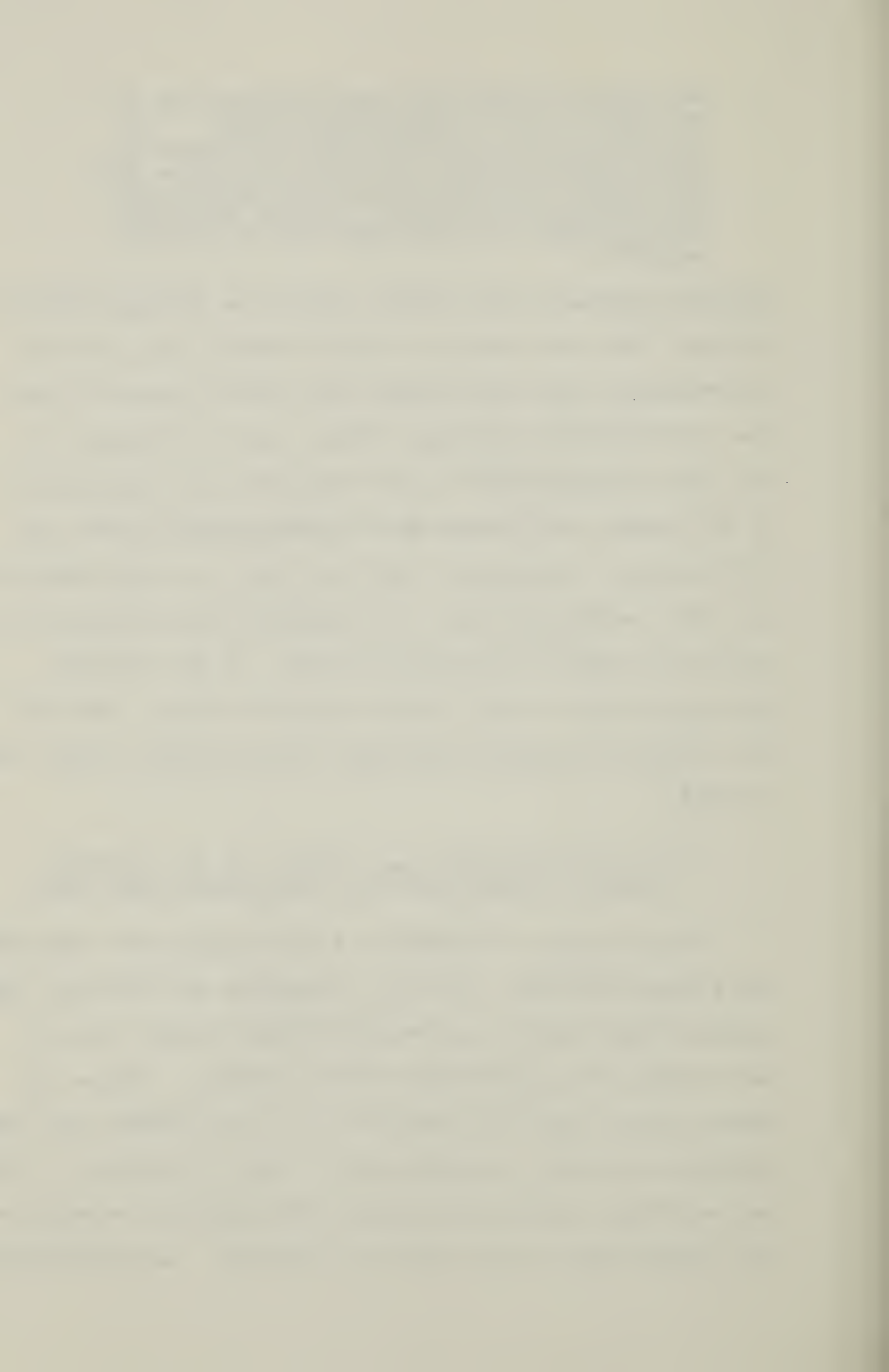


> der stolzer darauf ist, sein eigenes Herz zu besiegen als einen furchtbaren Staat . . ., der zuletzt den verführerischen schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwirft und eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volks zu sein.[106]

Daneben existiert eine dritte, sogenannte Leipzig-Dresdner Fassung, die sich wieder der ersten nähert, nur mit dem Unterschied, dass darin Fiesco von Verrina erdolcht wird. Die verschiedenen Fassungen zeigen, dass es Schiller in dem Drama hauptsächlich um den Charakter des Helden geht. In der ersten und der dritten Fassung erliegt Fiesco den Verlockungen des Ehrgeizes und der Macht und wird deshalb ein Opfer seines Strebens. Er verletzt die sittliche Weltordnung und fällt der Nemesis anheim. In der zweiten Fassung erringt er aber einen sittlichen Sieg. Diese Umkehr Fiescos entspricht dem Weg, den Karl Moor am Ende einschlägt.

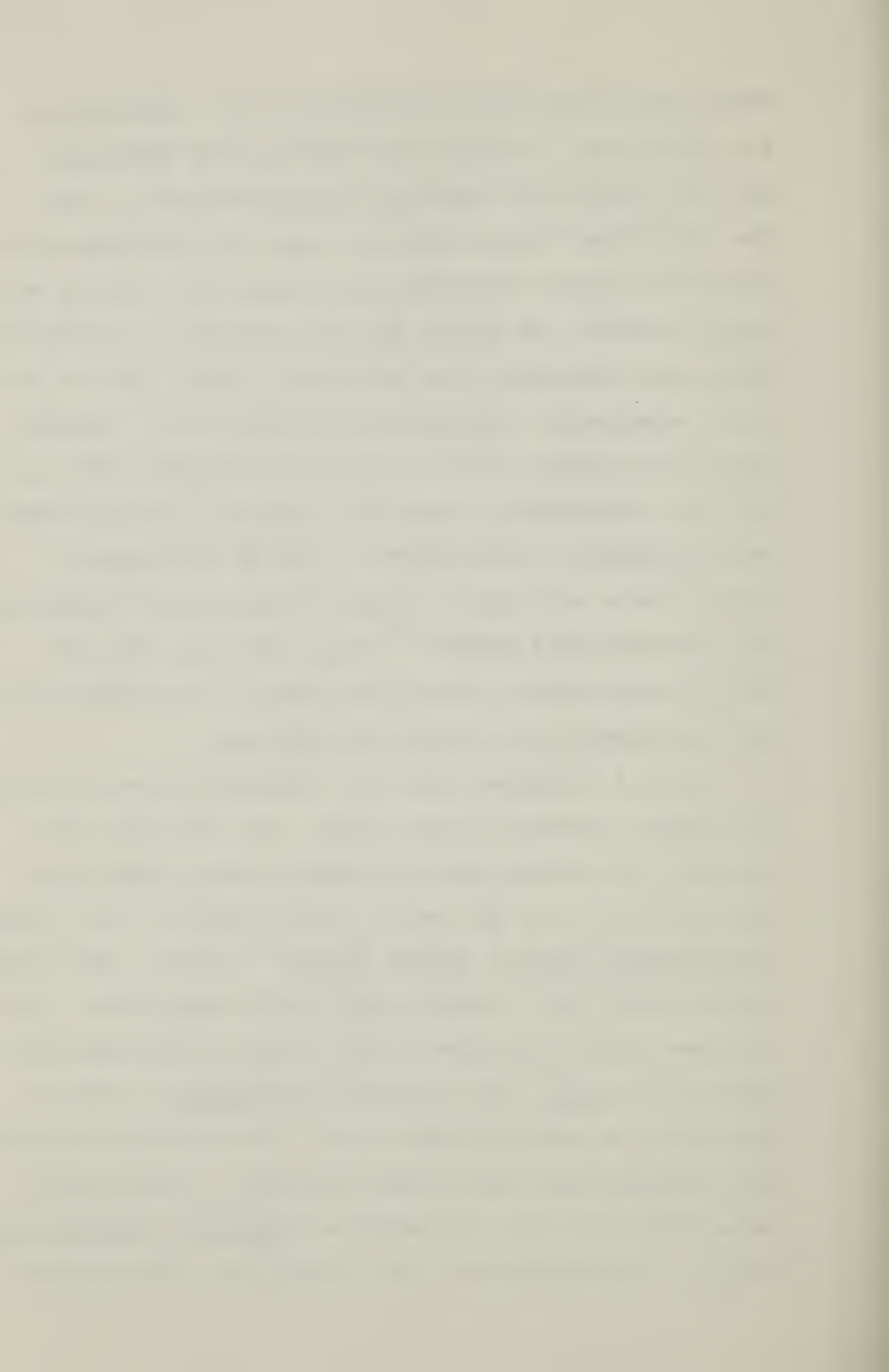
c) Fiescos Sehnsucht nach Grösse und der Konflikt zwischen Machtstreben und republikanischer Idee

Fiesco zeigt von Anfang an eine Überlegenheit gegenüber den Mitverschworenen, die sich, abgesehen von Verrina, aus zwielichtigen Motiven zusammengeschlossen haben und aus sehr engen und egoistischen Motiven handeln. Fiesco dagegen besitzt durchaus Genialität, ist ein Meister der Verstellung und weiss, jede Situation klug zu berechnen. Hinter der Hülle eines epikureischen Müssiggängers versteht er es, seinen Kampf um die Macht zu verbergen. Auf geschickte



Weise lenkt Fiesco das aufbegehrende Volk, indem er ihm mit Hilfe einer Lehrfabel die Nachteile der Demokratie und die Vorteile der Monarchie auseinandersetzt. Auch die Verschwörer müssen erkennen, dass die republikanische Idee ohne Fiescos Unterstützung verloren ist, und sie versuchen deshalb, den Helden für die Revolution zu gewinnen. Fiesco aber überrascht die Verschwörer damit, dass er bereits umfangreiche Vorkehrungen getroffen hat. Trotzdem geht es dem Helden nicht um die republikanische Idee, sondern die Verschwörung bietet ihm lediglich die Möglichkeit, seine Machtpläne durchzuführen. Fiescos Machtstreben stellt somit, wie Melitta Gerhard betont, eine "Verführung der Sehnsucht nach Grösse"[107] dar. Dabei ist sich der Held durchaus seiner Wichtigkeit bewusst; er geniesst sie und ist bestrebt, sie ständig zu steigern.

In zwei Monologen kommt die Problematik zum Ausdruck, die Fiescos Handeln zugrunde liegt. Der Held muss sich zwischen dem Tyrannen und dem Bürger Genuas entscheiden, und der Konflikt in der Seele Fiescos gipfelt in der Frage: "Republikaner Fiesco? Herzog Fiesco?" (II,19) Noch einmal kann er jedoch der Versuchung der Macht widerstehen. Fiescos Gewissen bleibt der Sieger, wenn er sagt: "Ein Diadem erkämpfen ist gross. Es wegwerfen ist göttlich." (II,19) Aber schon am nächsten Morgen wählt der Held beim Anblick der majestätischen Stadt Genua die Krone. Fiesco sieht seine Wahl jetzt nur noch zwischen "Gehorchen und Herrschen!" (III,2) Max Kommerell hat den Übergang vom Republikaner



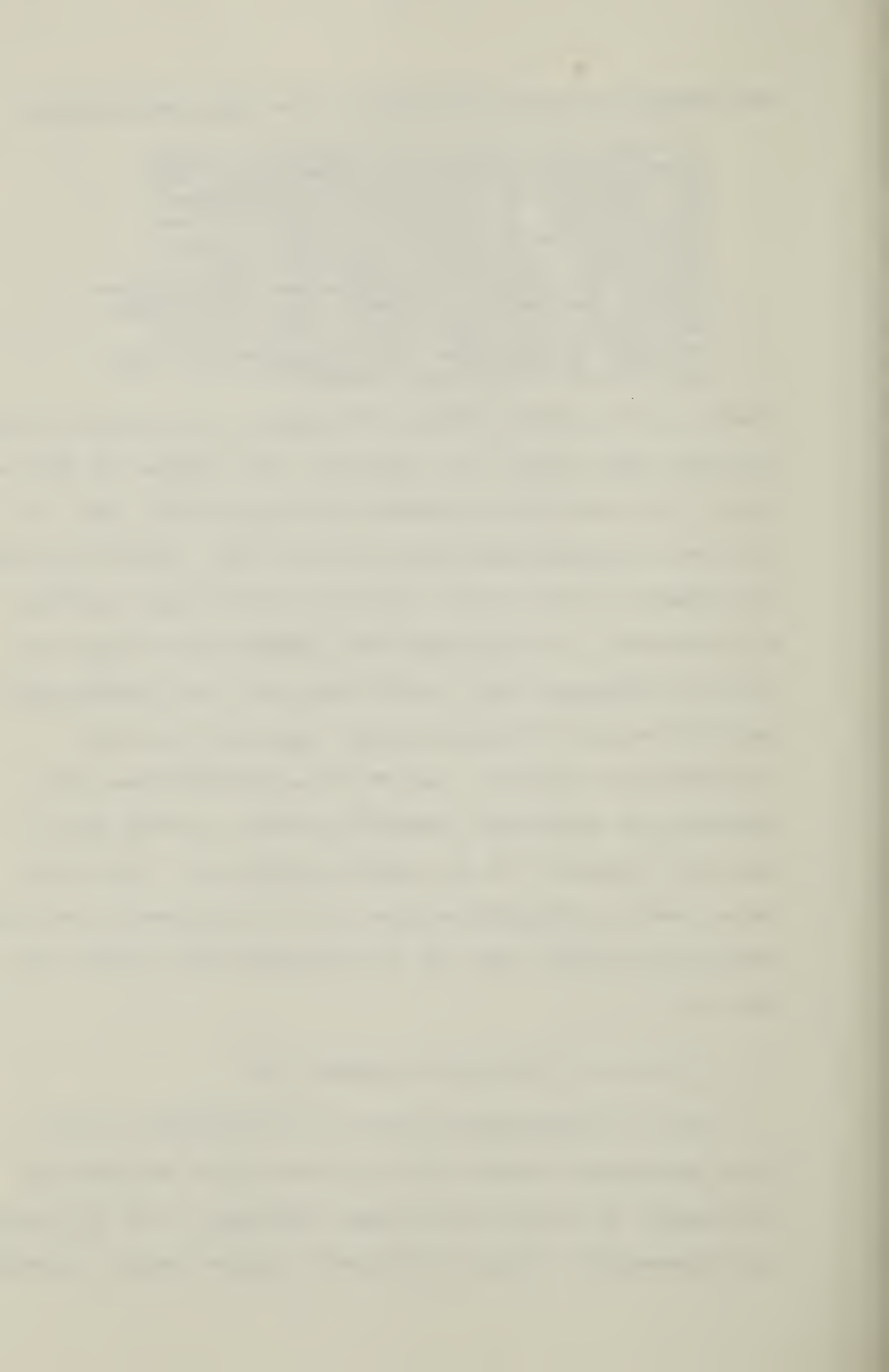
zum Tyrannen in der Seele Fiescos wie folgt beschrieben:

> Im ersten Monolog ist der Machttrieb noch unterirdisch und lässt die Überlegung frei. Sie folgt dem Gesetz der republikanischen Tugendlehre. Im zweiten Monolog wird das Unterirdische gebietend und besticht die Überlegung. Die freie Überlegung sagt: Je grösser der mögliche Machtgenuss, um so grossartiger der Verzicht darauf. Die bestochene Überlegung sagt: Bös und Gut hängt ab vom Rang der Versuchung. Von einem gewissen Grad an wird das Verbrechen Grösse.[108]

Sowohl bei der Entscheidung zum Verzicht wie auch bei jener zur Macht ist demnach das Verlangen nach Grösse von Bedeutung. Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass nur die erste Entscheidung eine sittliche ist. Fiesco betrachtet deshalb ja auch seinen geplanten Griff nach der Krone als Diebstahl. Wichtig ist dabei jedoch, dass Fiesco seine Wahl vollkommen frei treffen kann und die Entscheidung, Republikaner oder Tyrann zu sein, ganz bei ihm liegt. Trotzdem wird deutlich, dass er seine Entscheidung nicht aufgrund von sittlichen Erwägungen fällt, sondern dass er sich rein impulsiv für die Macht entscheidet. Es findet keine innere Auseinandersetzung mit der Problematik seines Entschlusses statt, wie das in den klassischen Dramen der Fall ist.

d) Fiescos Hybris und Leonores Tod

Bei der Vergegenwärtigung der unumschränkten Macht eines Herrschers verschwinden in Fiesco alle Gedanken an die Tugend; sie wird ihm zu einem "Harnisch," der sich seinem "Riesenleib" (III,2) nicht mehr anpassen kann, und sein



Gewissen beruhigt er mit der Feststellung: "Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde." (III,2) Das bereits in dem Drama Die Räuber erschienene Motiv von Cäsar und Brutus trifft, wie Gerhard Storz zu Recht betont, viel eher auf Fiesco zu.[109] Fiesco verachtet wie Cäsar die Selbstüberwindung und opfert die Tugend dem Ehrgeiz auf. Und ähnlich wie Brutus als Rächer der Freundschaft und der Freiheit den Tyrannen Cäsar tötet, so wird Verrina zum Rächer an Fiesco, weil er dessen gewiss ist, dass Fiesco "Genuas gefährlichster Tyrann" (III,1) werden wird. Noch ehe Fiesco den Entschluss zur Usurpation vor sich selbst ausgesprochen hat, fasst Verrina daher den Mordplan. Verrina wird zum Werkzeug der Nemesis.

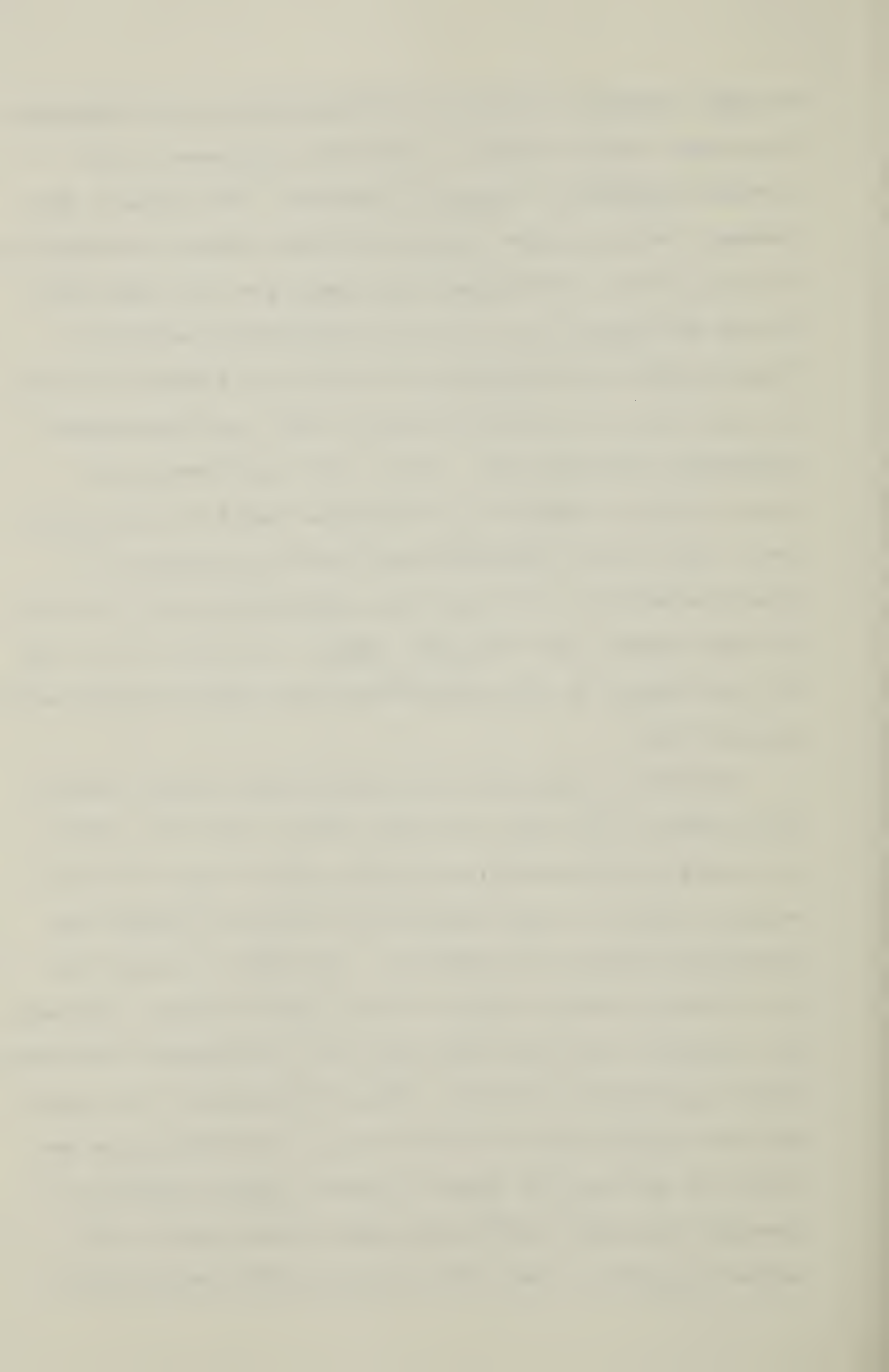
Dass Verrinas Befürchtungen durchaus berechtigt sind, zeigt sich darin, dass Fiesco seine Person zum absoluten Masstab setzen will. Seine Hybris ist offenbar in seinem Bestreben, gottähnlich zu sein, um von "jener schröcklich erhabenen Höhe - niederzuschmollen in der Menschlichkeit reissenden Strudel, wo das Rad der blinden Betrügerin Schicksale schelmisch wälzt." (III,2) Fiesco will "den geharnischten Riesen Gesetz am Gängelbande" (III,2) führen, und den "ungeheuren Quader ohne Menschenhülfe" (III,4) allein wälzen. Von seinen Mitverschworenen verlangt er daher auch unbedingte "Subordination." (III,5)

Mit dem Entschluss für die Macht hat sich Fiesco aber auch gleichzeitig gegen die Menschlichkeit entschieden. Je mehr er an seinem Vorhaben, Fürst zu werden, festhält, um



so mehr verstösst er gegen die menschlichen und sittlichen Grundlagen seines Lebens. Dies wird besonders in dem letzten Gespräch mit Leonore deutlich. Sie versucht vergebens, ihn von seinem machtpolitischen Streben abzuhalten, das sie als ein Glücksspiel und damit als eine Herausforderung des Himmels und eine Gotteslästerung betrachtet. Fiesco opfert schliesslich auch die Liebe seinem Machtstreben auf; denn, wie Leonore weiss, Liebe und Herrschsucht schliessen einander aus. Fiesco wird zwar Herzog von Genua, aber er erreicht sein Ziel nur durch den Tod Leonores. Ihr Tod ist durchaus symbolisch zu verstehen.[110] Fiesco erkennt in der Nacht des Aufruhrs Leonore nicht, da sie den Mantel eines Tyrannen trägt. Er tötet sie und damit die Liebe, da sein Machtstreben die Tyrannei über Genua zum Ziel hat.

Bereits im Gespräch mit Leonore hatte Fiesco behauptet: "Grösse will auch ein Opfer haben." (IV,14) Als er nun durch ein grauenvolles Versehen seine eigene Frau ermordet, deutet er ihre Aufopferung in seiner Hybris als günstiges Zeichen der Vorsehung. Er sieht in ihrem Tod eine Prüfung seines Herzens für die bevorstehende Erhöhung. Ein Vergleich mit Karl Moor macht die vollkommene sittliche Verirrung Fiescos deutlich. Während Karl Moor sich durch den Tod Amalias aus der Verkettung an die Räuberbande befreit, um den Weg der Sühne zu gehen, glaubt Fiesco in Leonores Tod eine Bestätigung seiner Macht durch Gott selbst zu sehen. Viel eher ist jedoch ihr Tod als eine



Warnung zur Umkehr, wenn nicht als eine Strafe aufzufassen. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass in der Bühnenfassung, in der Fiesco - ähnlich wie Karl Moor - sich selbst überwindet, Leonore am Leben bleibt.

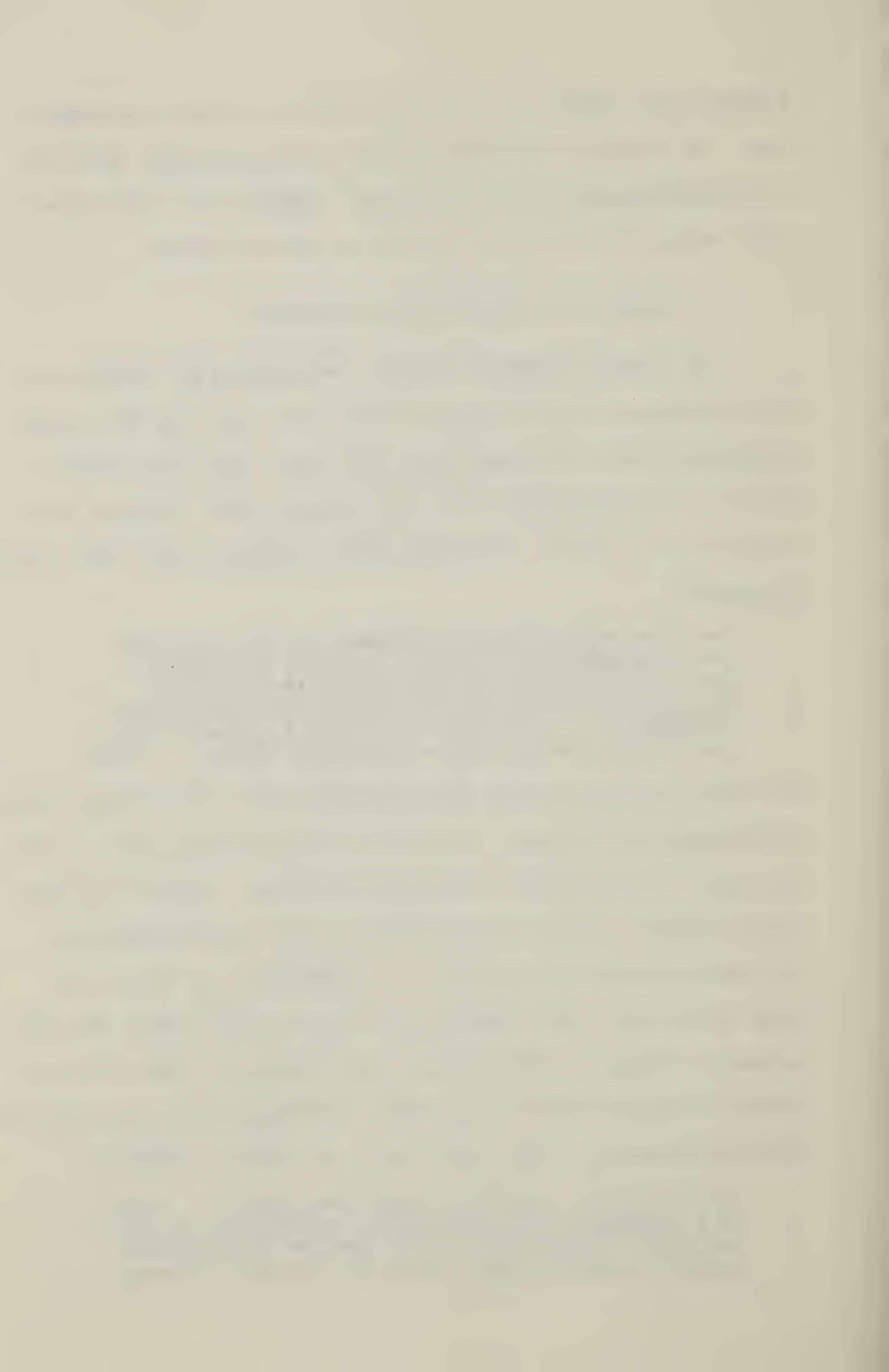
e) Verrina als Werkzeug der Nemesis

Wie bereits vorher Leonore, versucht auch Verrina in der Schlusszene noch einmal, Fiesco von dem Weg der Tyrannis abzuhalten. Er appelliert an ihn, aber ohne Erfolg. Um die republikanische Idee zu retten, tötet Verrina dann den Helden. Fiescos Vergehen fasst Verrina dabei wie folgt zusammen:

> Du hast eine Schande begangen an der Majestät des wahrhaftigen Gottes, dass du dir die Tugend die Hände zu deinem Bubenstück führen, und Genuas Patrioten mit Genua Unzucht treiben liessest . . . du hast den Himmel geneckt, und den Prozess wird das Weltgericht führen. (V,16)

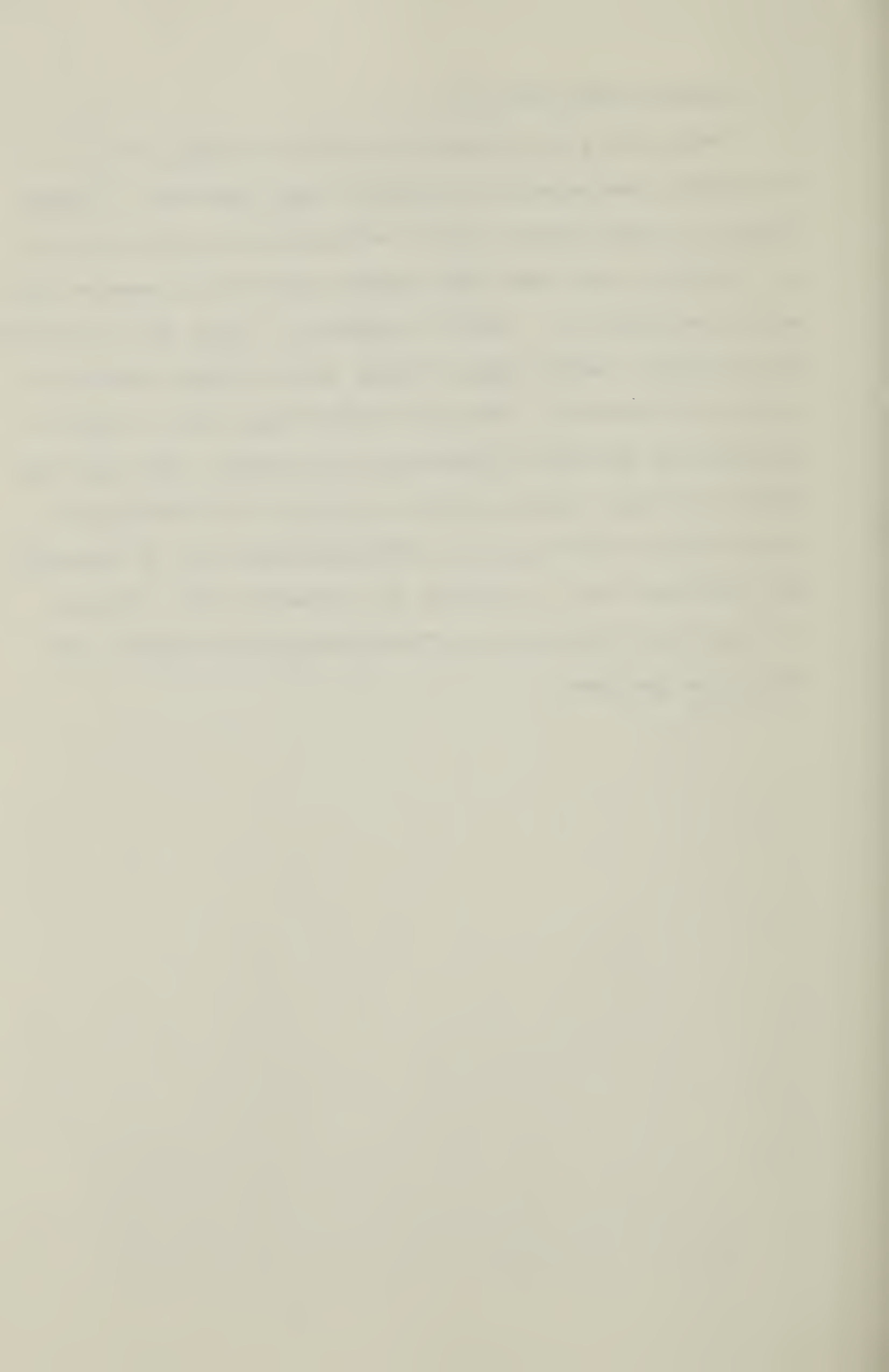
Der Vollstrecker dieses Weltgerichts aber ist Verrina. Die Auffassung der Nemesis ist auch in diesem Drama mit der Erhaltung der sittlichen Ordnung verbunden. Fiesco verletzt diese Ordnung durch die Missachtung der republikanischen und menschlichen Grundsätze. Im Gegensatz zu Franz und Karl Moor wirkt die Nemesis bei Fiesco nicht durch das Gewissen, sondern in der Gestalt des Verrina. Dabei führen jedoch Fiescos eigene anmassende Handlungen schliesslich zu seiner Ermordung, oder, wie Benno von Wiese ausführt:

> Wo der Mensch handelnd sich übernimmt und gegen die Ordnungen der Menschheit verstösst, da wird solcher Vermessenheit eine Grenze im Geschehen selbst vorgezeichnet, über die es kein Hinweg-



setzen mehr gibt.[111]

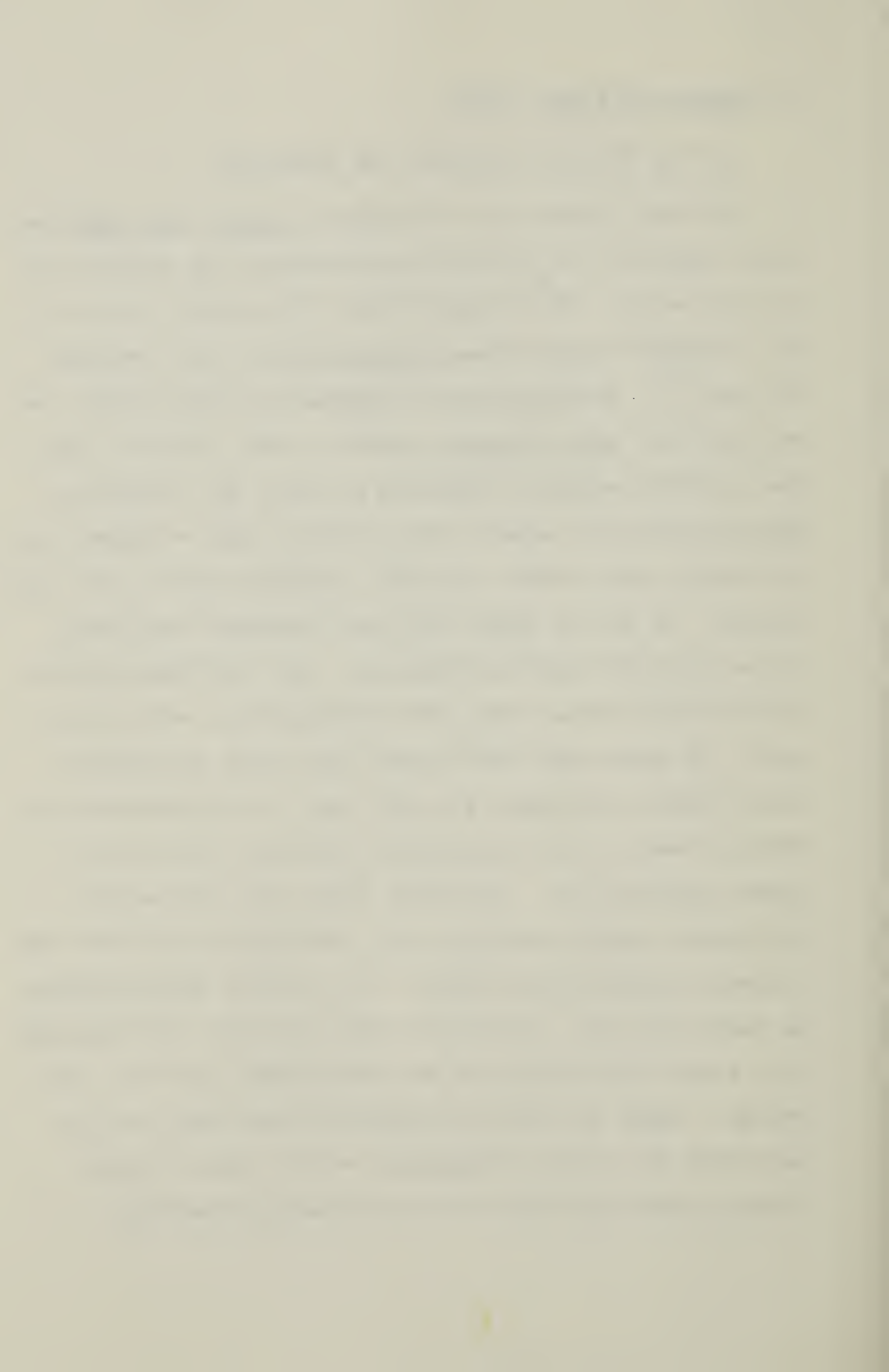
Mehr noch als in Karl Moor wird in Fiesco die in der Grösse des Menschen liegende Gefahr deutlich. Fiesco wird ein Opfer seiner eigenen Herrschernatur, die ihn dazu verführt, sich über die anderen Menschen zu erheben und sie zu beherrschen. Dabei verstösst er gegen die sittliche Weltordnung. Seine eigene Grösse treibt Fiesco schliesslich ins Verderben. Fiescos Schuld liegt darin, dass er in der Wahl zwischen Sittlichkeit und Macht, sich ganz der Macht zuwendet. Wenn auch die sittliche Weltordnung in diesem Drama nicht ganz so offensichtlich ist, so herrscht sie auch hier vor. Das Sein des Menschen wird durchaus noch in einer Beziehung zu Gott und damit im Rahmen der Theodizee gesehen.



3. Kabale und Liebe (1784)

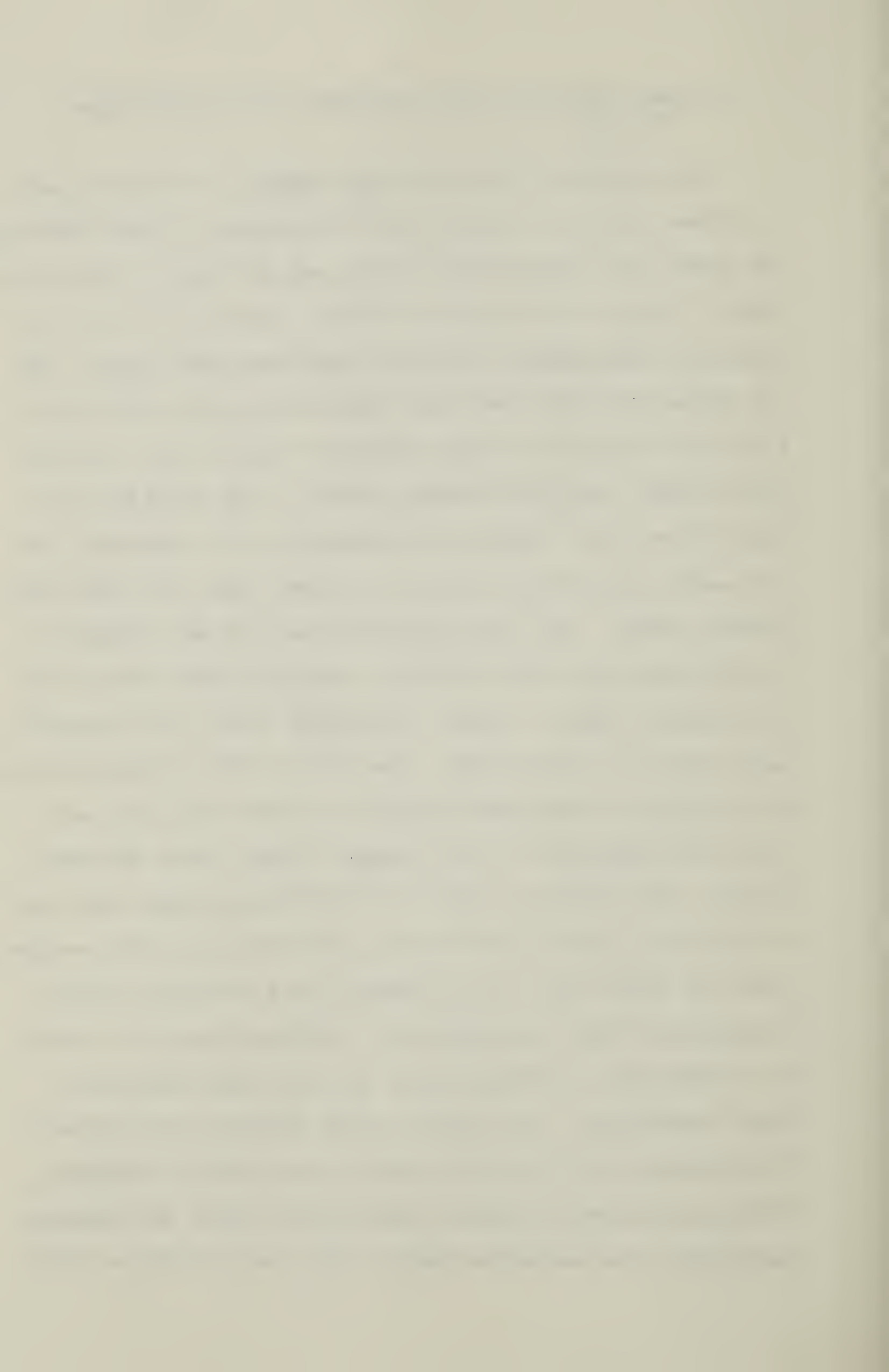
a) Der Konflikt zwischen den Liebenden

Mit dem bürgerlichen Trauerspiel Kabale und Liebe verlässt Schiller den Bereich der Geschichte und Politik und betritt den der bürgerlichen Welt, mit der er, wie er in der "Vorrede" zu dem Drama Fiesco gesteht, viel vertrauter war.[112] Trotzdem stellt Schiller in seinem Drama, dem er den Titel Luise Millerin gegeben hatte, nicht so sehr den Konflikt zwischen Bürgertum und Adel dar, sondern er überschreitet die Grenzen der Gattung, indem er diesen beiden Welten eine dritte hinzufügt, nämlich die Welt der Liebenden. Es ist in dieser Welt von Ferdinand und Luise, in der sich der Konflikt abspielt. Aus der Unbedingtheit seiner Liebe heraus masst sich Ferdinand an, wie Gott zu sein. Er macht sich zum Richter über Luise und handelt dabei ähnlich vermessen wie Karl Moor, nur um erkennen zu müssen, dass es ein entsetzlicher Wahn war, dem er zum Opfer gefallen ist. Auf seinen Vater aber, der an der höllischen Intrige beteiligt war, überträgt er am Ende die "grösste, grässlichste Hälfte" (V,8) seiner Verantwortung am Tode von Luise. So hat der Tod von Luise und Ferdinand auch seine Rückwirkung auf den Präsidenten und seinen Sekretär. Durch den Tod der Liebenden bricht das Gericht auch über die beiden Intriganten herein, und in diesem Vorgang macht sich das Walten der Nemesis bemerkbar.



b) Der Vater als Stellvertreter einer göttlichen Ordnung

Wie bereits in dem Drama Die Räuber, so besteht auch in diesem Drama eine göttliche Weltordnung, in der wiederum der Vater die Stellvertreterrolle des göttlichen Vaters einnimmt. In dem Verhältnis zum Vater zeigen sich aber von Anfang an Unterschiede zwischen Ferdinand und Luise. Für die Bürgerstochter stellt die Vaterbindung die Grundlage für eine "allgemeine ewige Ordnung" (III,4) dar, die ein Bruch dieser Bindung zerstören würde. Aus diesem Grunde kann Luise einer Flucht mit Ferdinand nicht zustimmen, da sie damit einen Frevel begehen und dem Vater den Sohn entreissen würde. Für die Bürgerstochter ist der Präsident in gleichem Masse ein Vertreter des göttlichen Vaters wie ihr eigener Vater. Luises unbedingte Treue zur Vaterwelt zeigt sich vor allem darin, dass sie um ihres Vaters willen den geplanten Selbstmord aufgibt, mit dem sie sich von ihrem Eid befreien und die Reinheit ihrer Liebe beweisen wollte. Für Ferdinand ist die Vaterbindung zwar auch eine von Gott ihm auferlegte Pflicht, aber er kann sich von dem Vater in dessen Rolle als Präsident und Vertreter eines intriganten Hofes distanzieren. Ferdinand sagt sich von den Verbrechen des Präsidenten los und droht sogar mit ihrer Aufdeckung. Die Kluft in der Vaterbindung der beiden Liebenden wird deutlich, als Luise auf die Erklärung Ferdinands, dass er seinen Vater in die Hände des Henkers ausliefere, nur antworten kann: "Wenn nur ein Frevel dich



mir erhalten kann, so hab ich noch Stärke, dich zu verlieren." (III,4)

c) Die Auffassung der Liebe

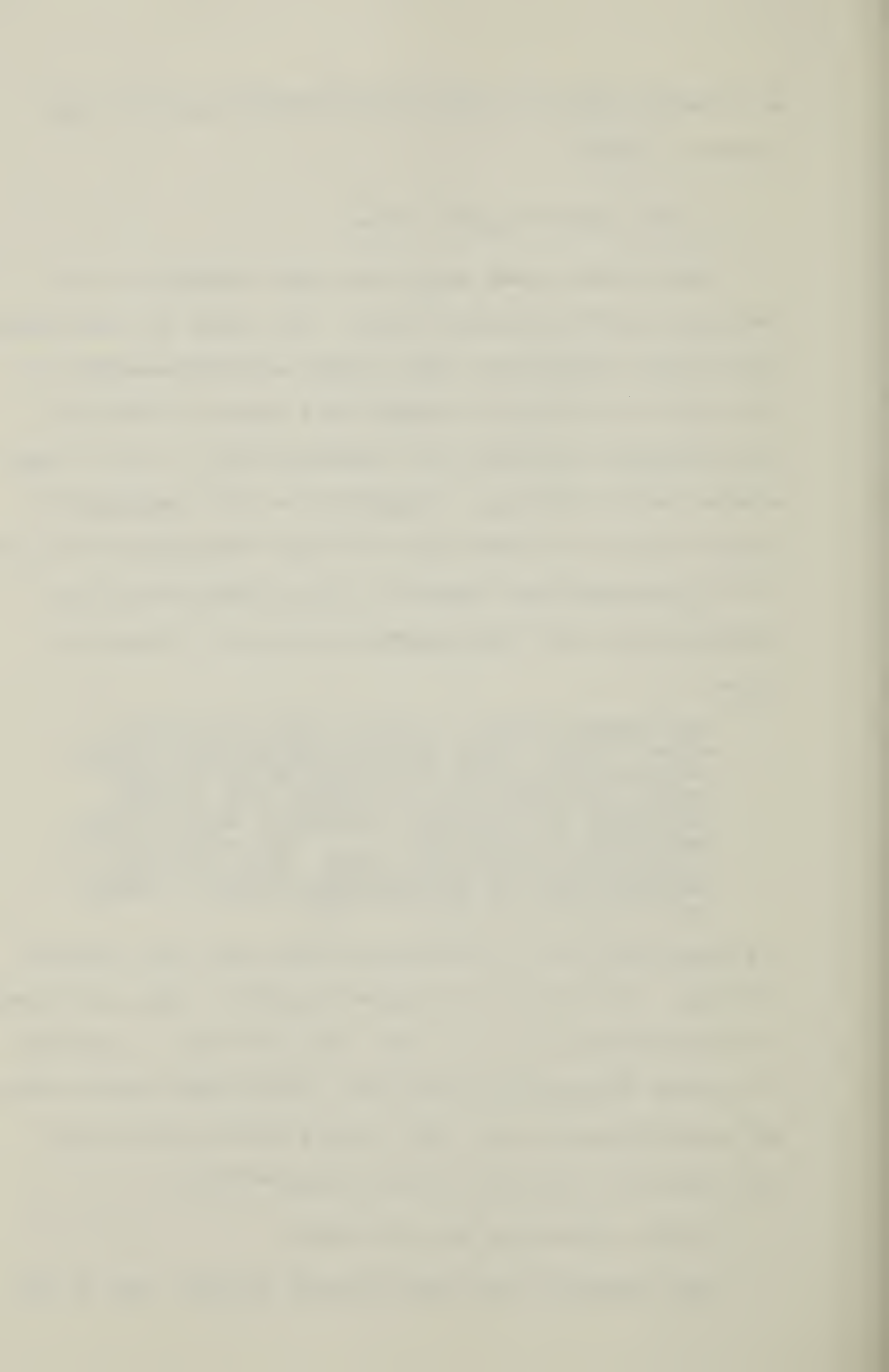
Auch in der Liebe zeigt sich die verschiedene Einstellung von Ferdinand und Luise. Für Luise ist die Liebe nicht jenes unbedingte, alles andere ausschliessende Gefühl wie für Ferdinand, sondern ihre Liebe ist durchaus mit Entsagung verbunden und untersteht der von Gott eingesetzten ewigen Ordnung. Ausgehend von der Unbedingtheit seiner Liebe, die selbst noch vor des "Weltrichters Thron" (II,5) gerechtfertigt scheint, glaubt Ferdinand den Anfechtungen der Welt widerstehen zu können. Er sagt zu Luise:

> Ich fürchte nichts - nichts - als die Grenzen deiner Liebe. Lass auch Hindernisse wie Gebürge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber hin in Luisens Arme fliegen. Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen . . . . Mir vertraue dich. Du brauchst keinen Engel mehr - Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen - empfangen für dich jede Wunde. (I,4)

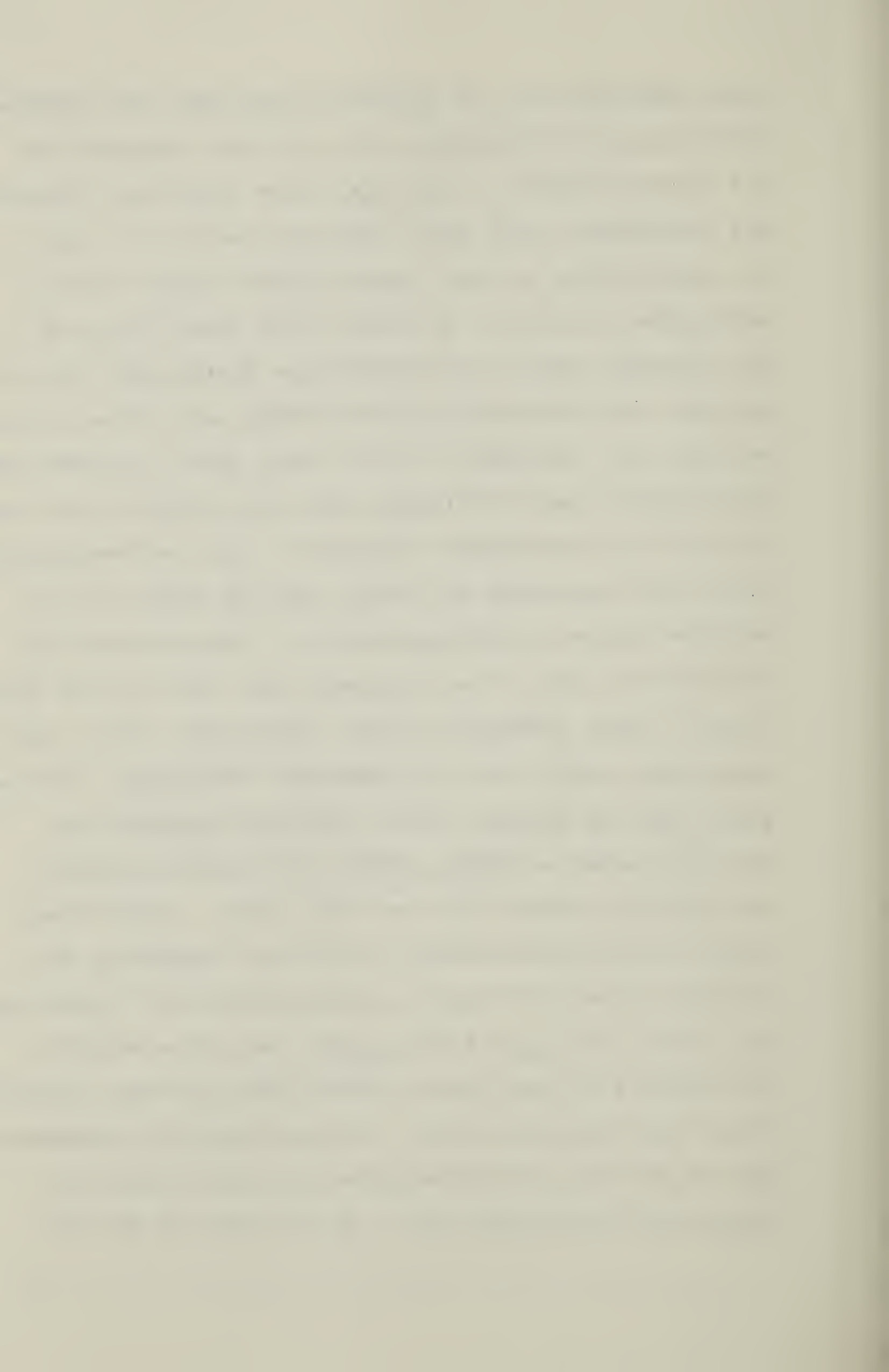
Die Masslosigkeit von Ferdinands Liebe wird hier bereits offenbar. Ferdinand will Luises Beschützer sein, ihr Engel und ihr Schöpfer, d. h. er will ihr Gott sein. Ausserdem ist in der Befürchtung Ferdinands, dass Luises Liebe weniger ausschliesslich als seine eigene Liebe sein könnte, das tragische Geschehen bereits vorgezeichnet.

d) Die Auffassung des Schicksals

Wenn Ferdinand von dem Schicksal spricht, das er von



Luise abhalten will, so versteht er darunter alle Gefahren, Hindernisse und Widerstände, die der Liebe begegnen und sie bedrohen könnten. Dass damit aber allein die Tyrannei des Präsidenten sowie seine Intrigen gemeint sind, die den eigenen Sohn von der Bürgerstochter trennen sollen, wird später deutlich. So bezieht sich sowohl Wurm auf die Intrige, wenn er von "Schicksalen dieser Art" (III,1) spricht, die die Familie Miller treffen soll als auch Luise, wenn sie das "Schicksal" (III,6) ihres Vaters erfahren will. Schliesslich glaubt Ferdinand, dass mit der Flucht von Lady Milford "das furchtbarste Hindernis" (V,2) des Schicksals ihrer Liebe beseitigt sei, zumal auch der Vater nun die Wahl des Sohnes zu billigen scheint. Triumphierend sagt Ferdinand zu Luise: "Das Schicksal lässt nach, uns zu verfolgen. Unsre glücklichen Sterne gehen auf." (V,2) Aber gerade das erweist sich als furchtbare Täuschung. Ferdinand glaubt bis zum Schluss, in den äusseren Umständen das Schicksal sehen zu müssen, während den Liebenden gerade von innen her Gefahr für ihre Liebe droht. Diese Gefahr liegt in der Verschiedenheit ihrer Liebe begründet, die deutlich in dem Widerspruch zwischen Ferdinands Forderung: "Du, Luise, und ich und die Liebe!" und Luises Antwort: "Und hättest du sonst keine Pflicht mehr als deine Liebe?" (III,4) zum Ausdruck kommt. Ferdinand verkennt vollkommen, dass es für Luise Pflichten geben kann, die selbst der Liebe noch übergeordnet sind. So ist auch nur der mit

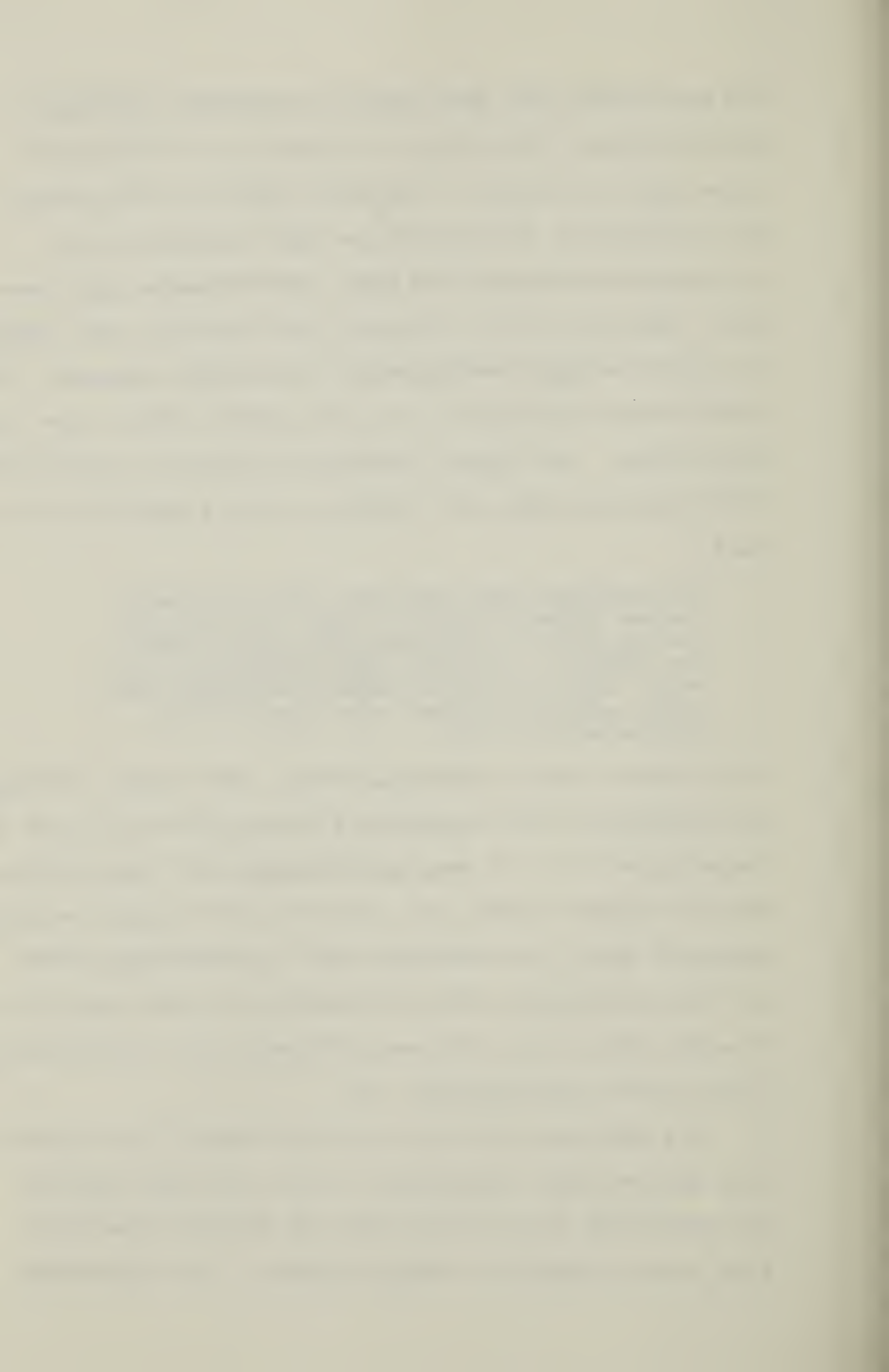


dem Seelenleben des Bürgertums so vollkommen vertraute Sekretär Wurm in der Lage, die Bedeutung des Eides für Luise ganz zu erfassen. Für Luise steht es ausser Zweifel, dass sie an dem erzwungenen Eid festhalten muss, auch wenn sie dadurch ihre Liebe in Ferdinands Augen verrät. Dass sie den Eid überhaupt erst geleistet hat, hängt mit ihrer religiös verstandenen Vaterbindung zusammen. Nur durch diesen Eid kann sie, wie sie glaubt, ihren Vater vom Tode retten. Aus dieser ausweglosen Situation heraus versteht Luise den Eid als Schicksal, und sie gesteht Ferdinand:

> Ein entsetzliches Schicksal hat die Sprache unsrer Herzen verwirrt. Dürft ich den Mund auftun, Walter, ich könnte dir Dinge sagen - ich könnte -- aber das harte Verhängnis band meine Zunge wie meine Liebe, und dulden muss ichs, wenn du mich wie eine gemeine Metze misshandelst. (V,7)

Luise erkennt dabei allerdings nicht, dass dieses Verhängnis oder Schicksal eine Gebundenheit an religiöse Werte und Ordnungen darstellt, die zwar als Grundlage der bürgerlichen Welt verstanden werden, die sie sich aber trotzdem selbst auferlegt hat. Das Festhalten aber an derartigen Werten ist charakteristisch für das Bürgertum in einem absolutistischen Land, wo es aus dem politischen und gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen ist.

Das Schicksal wird also auch in diesem Drama nicht als eine äussere Macht verstanden, sondern es hängt eng mit den Handlungen und Einstellungen der Menschen sowie den sich daraus ergebenden Folgen zusammen. Der Unterschied



zur antiken Auffassung des Schicksals wird besonders deutlich, wenn Luise vom Tode spricht. Er ist für sie

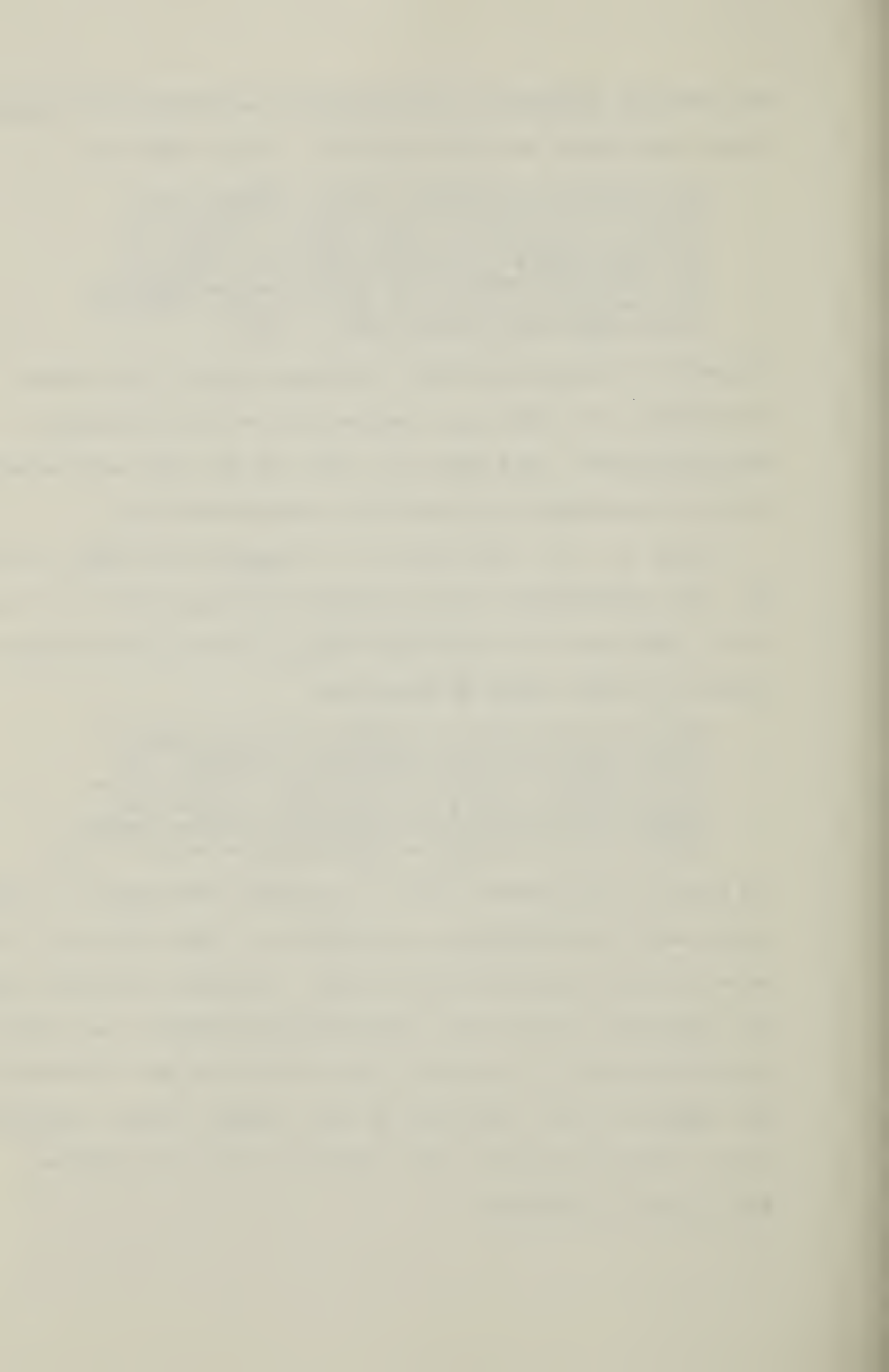
> ein holder, niedlicher Knabe, blühend, wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht - ein stiller, dienstbarer Genius, der der erschöpften Pilgerin Seele den Arm bietet über den Graben der Zeit, das Feenschloss der ewigen Herrlichkeit aufschliesst, freundlich nickt und verschwindet. (V,1)

Während in der griechischen Mythologie gerade das Unausweichliche des Todes zum Hauptanlass der Schicksalsvorstellung wurde, malt Luise von dem Tod ein von der christlichen Anschauung beeinflusstes versöhnendes Bild.

Auch von der Vorsehung ist in _Kabale und Liebe_ die Rede. Mit höhnischer Ironie verweist Ferdinand auf den Zufall, durch den der angebliche Brief Luises an den Hofmarschall in seine Hände gelangt ist:

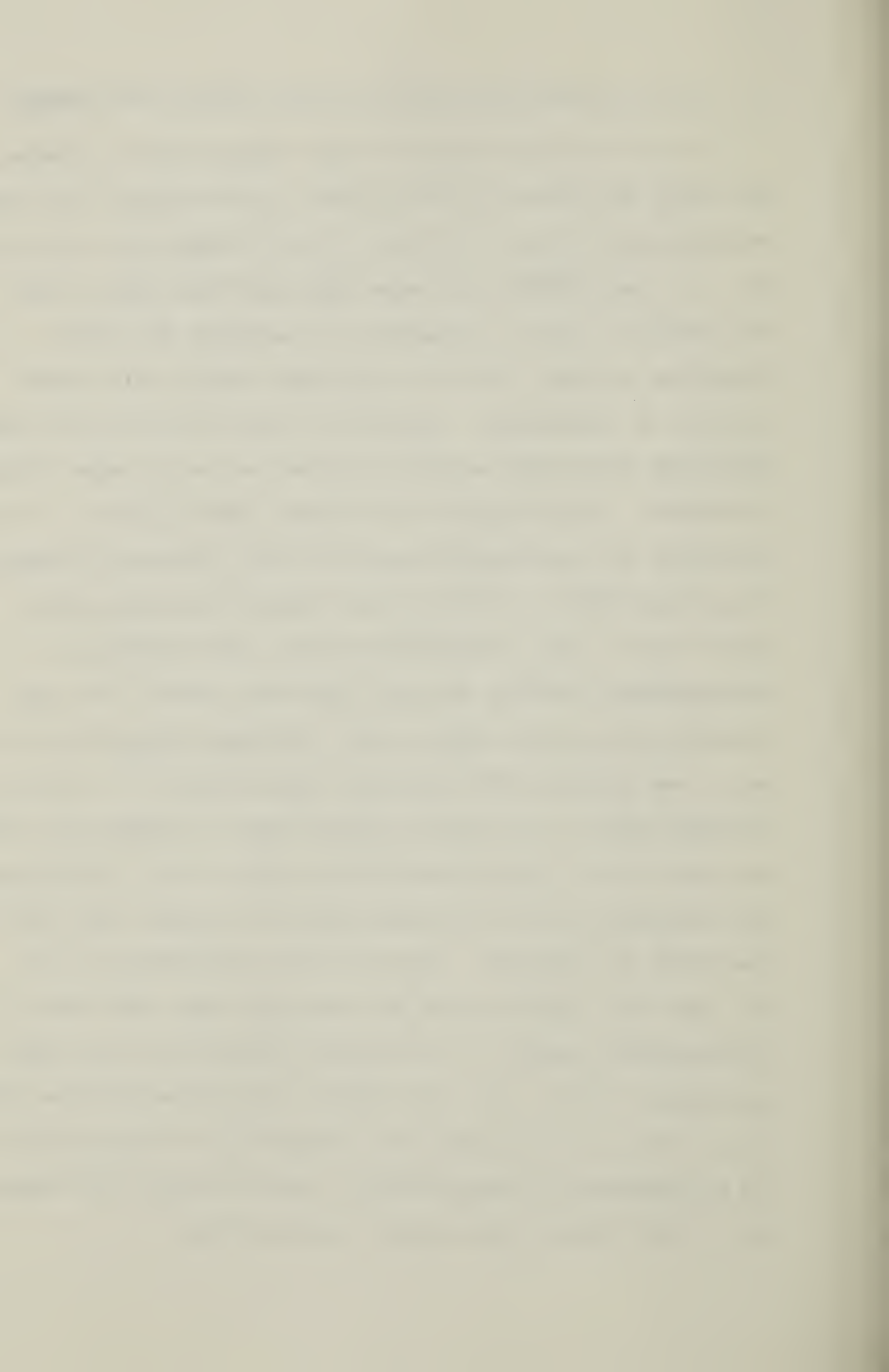
> Gepriesen sei mir der Zufall, er hat grössere Taten getan als die klügelnde Vernunft, und wird besser bestehn an jenem Tag als der Witz aller Weisen - Zufall sage ich? - O die Vorsehung ist dabei, wenn Sperlinge fallen, warum nicht, wo ein Teufel entlarvt werden soll? (V,2)

In seiner verblendeten Eifersucht glaubt Ferdinand, in dem Brief seine Befürchtungen bestätigt zu finden und wird gerade dadurch das Opfer der Intrige. Ähnlich wie Fiesco den Tod Leonores als Wink der Vorsehung betrachtete, so sieht auch Ferdinand in dem Brief Luises das Werk der Vorsehung. Und während Fiesco dies als Zeichen seiner Grösse auslegt, leitet Ferdinand daraus sein Recht ab, sich zum Richter über Luise zu erheben.



e) Die Hybris Ferdinands und das Walten der Nemesis

In seiner Hybris glaubt dieser "Karl Moor der Liebe,"[113] wie Benno von Wiese Ferdinand nennt, die Geliebte Gott abverlangen zu können: "Richter der Welt! Fodre sie mir nicht ab.. . . Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!" (IV,4) Da Luise für Ferdinand die ganze Schöpfung vertrat, ist er jetzt nicht bereit, sie Gottes Gericht zu überlassen. Ähnlich wie Karl Moor will er das göttliche Richteramt an sich reissen und es an Luise selbst ausführen. Deshalb glaubt Ferdinand, für den Mord an der Geliebten die Zustimmung des göttlichen Richters zu haben: "Die obern Mächte nicken mir ihr schreckliches <u>Ja</u> herunter." (V,6) Aber wie Karl Moor steht auch Ferdinand schliesslich beschämt vor den Augen des Himmels und muss erkennen, dass sein Handeln eine furchtbare Vermessenheit war. Der Richter wird jetzt zum Gerichteten.[114] Ferdinand versucht zwar, sich noch an seinem Vater zu rächen und sich von dem Mord an Luise zu entlasten, aber in der Vergebung der Geliebten findet er schliesslich die Kraft, auch seinem Vater zu vergeben. Durch den Tod der Liebenden werden auch der Präsident und der Sekretär über ihre Taten zur Rechenschaft gezogen. Das Gericht bricht über das Intrigantenpaar herein, und sie liefern sich den weltlichen Gesetzen aus. So ist auch hier das göttliche Gericht bereits im Weltgeschehen vorweggenommen, und das Walten der Nemesis ist in das Innere der Menschen hineinverlegt.



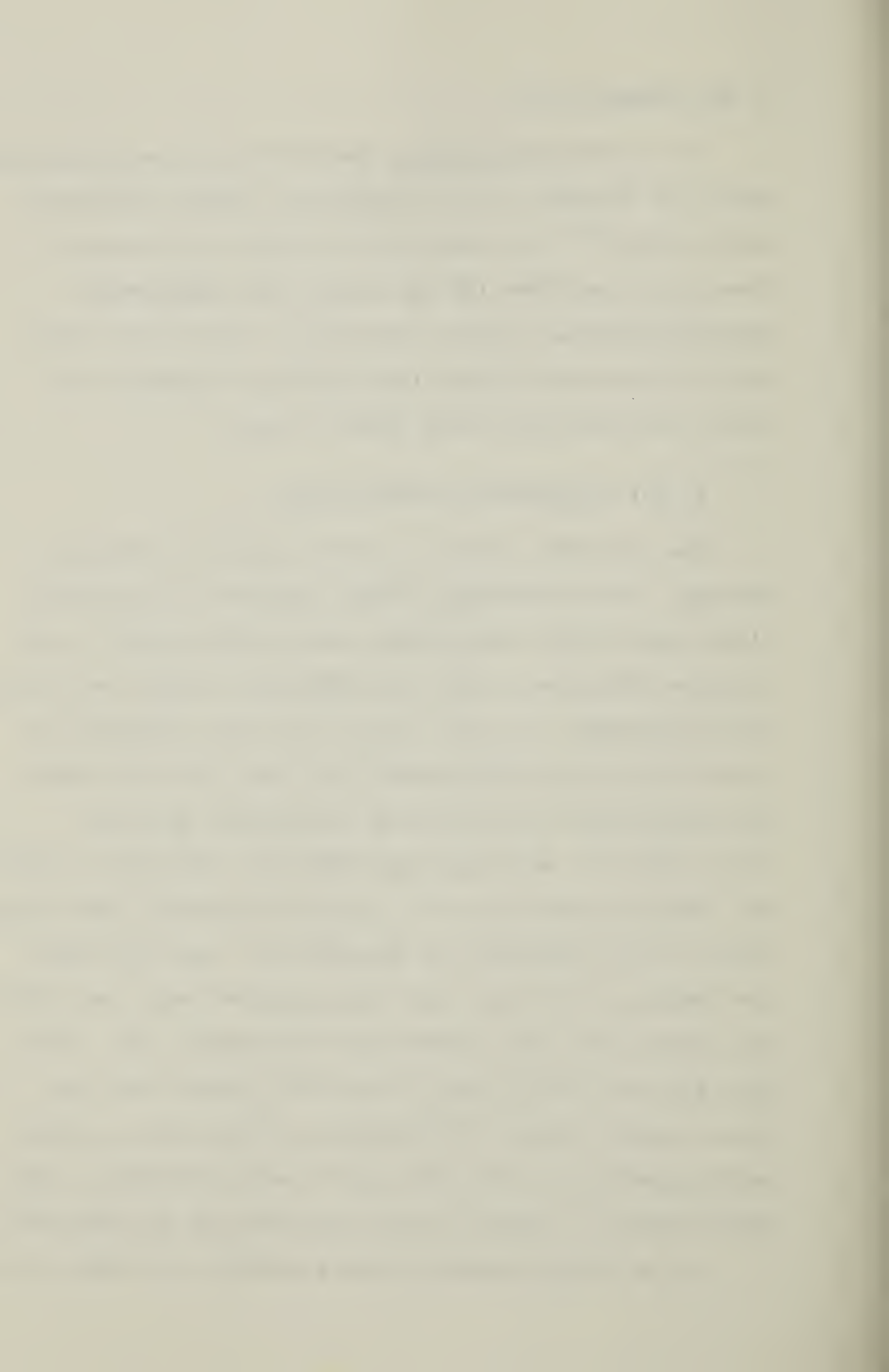
4. Don Carlos (1787)

In dem Drama Don Carlos, das in mancher Beziehung bereits als Übergang zu den klassischen Dramen betrachtet werden kann,[115] zeigt sich in der Gestalt des Marquis Posa noch einmal das für die Helden der Jugenddramen charakteristische hybride Verhalten. Ähnlich wie Ferdinand verfügt auch Marquis Posa um seiner grossen Idee willen selbstherrlich über seinen Freund.

a) Die Auffassung des Schicksals

Das Schicksal findet in diesem Drama nur wenig Erwähnung. Wo es geschieht, stehen meistens nur problematische menschliche Beziehungen unter diesem Aspekt, oder einzelne Ereignisse werden als Schicksal, Zufall oder Vorsehung gedeutet. So sieht Don Carlos das Verhältnis zu seinem Vater als schicksalhaft, da Vater und Sohn durch eine unheilvolle Konstellation voneinander getrennt sind. (341-45) Der König kann über das "Schicksal" (2266) des Infanten entscheiden und lehnt schliesslich auch dessen Bitte um den Oberbefehl in Flandern ab. Auch die Liebe zur Königin, die einst seine Braut gewesen war, steht für Don Carlos unter dem Zeichen des Schicksals. (656, 2387) Erst als der Infant durch den Tod des Marquis Posa von seiner wahren Aufgabe überzeugt ist, überwindet er seine Leidenschaft und sieht sich jetzt "jedem Schicksal / Der Sterblichkeit" (5354-55) und somit auch dem Tod gewachsen.

In der folgenschweren Audienz zwischen dem König und

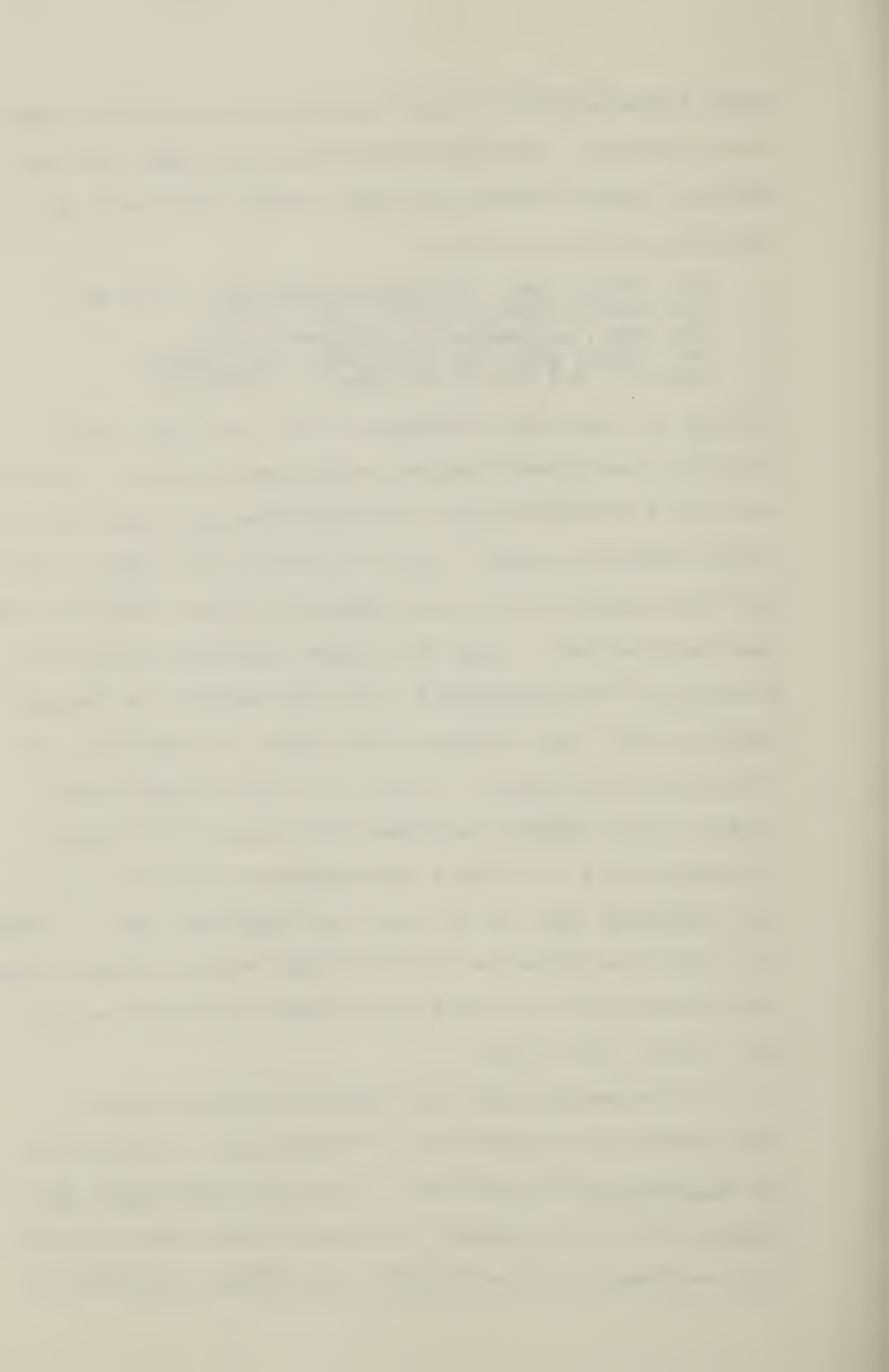


Marquis Posa wird der Zufall im Zusammenhang mit der Vorsehung genannt. Kurz vor der Unterredung fragt sich der Marquis, was den König wohl dazu bewogen haben mag, gerade ihn zu sich zu rufen:

> Ein Zufall nur? Vielleicht auch mehr - Und was
> Ist Zufall anders als der rohe Stein,
> Der Leben annimmt unter Bildners Hand?
> Den Zufall gibt die Vorsehung - zum Zwecke
> Muss ihn der Mensch gestalten. (2960-64)

Wichtig ist hier die Auffassung, dass der Zufall erst durch den handelnden Menschen einen Zweck erhält. Dadurch wird die Selbstbestimmung und Selbstverantwortung des einzelnen Menschen betont. Ganz in diesem Sinne handelt dann auch der Marquis, als er den König mit seiner Menschheitsidee konfrontiert. Auch Don Carlos bezeichnet später die Audienz und die Gelegenheit, die sich dadurch dem Marquis geboten hatte, das Vertrauen des Königs zu gewinnen, als "Vorsehung oder Zufall." (4513) In seinem Abschiedsgespräch mit der Königin schliesslich spricht der Marquis im Zusammenhang mit seinem selbstgewählten Opfertod als der Vorsehung, die ihn vor der Zeit abgerufen habe. (4259-61) Neben der Vorsehung oder Vorsicht wird in diesem Drama auch gelegentlich auf Gott als Richter und Rächer verwiesen. (1427, 2580, 4230)

Im Zusammenhang mit der Menschheitsidee wird ein Bild erwähnt, das später weiter ausgebildet vor allem in der <u>Wallenstein</u>-Trilogie und in dem Drama <u>Die Braut von Messina</u> eine Rolle spielt. Es handelt sich dabei um das Bild des Samens und der Frucht. Zum König, der sich der



Verwirklichung der Idee widersetzt, sagt der Marquis:

> Sie wollen pflanzen für die Ewigkeit,
> Und säen Tod? Ein so erzwungnes Werk
> Wird seines Schöpfers Geist nicht überdauern.
> (3179-81)

Auch Herder hat, wie Kurt Hancke ausführt, das Bild des Samenkorns immer wieder verwendet, da er in der Metaphorik der Pflanze die beste Möglichkeit sah, "die innere zielgerichtete Anlage des Menschen und seiner Geschichte" einleuchtend darzustellen:

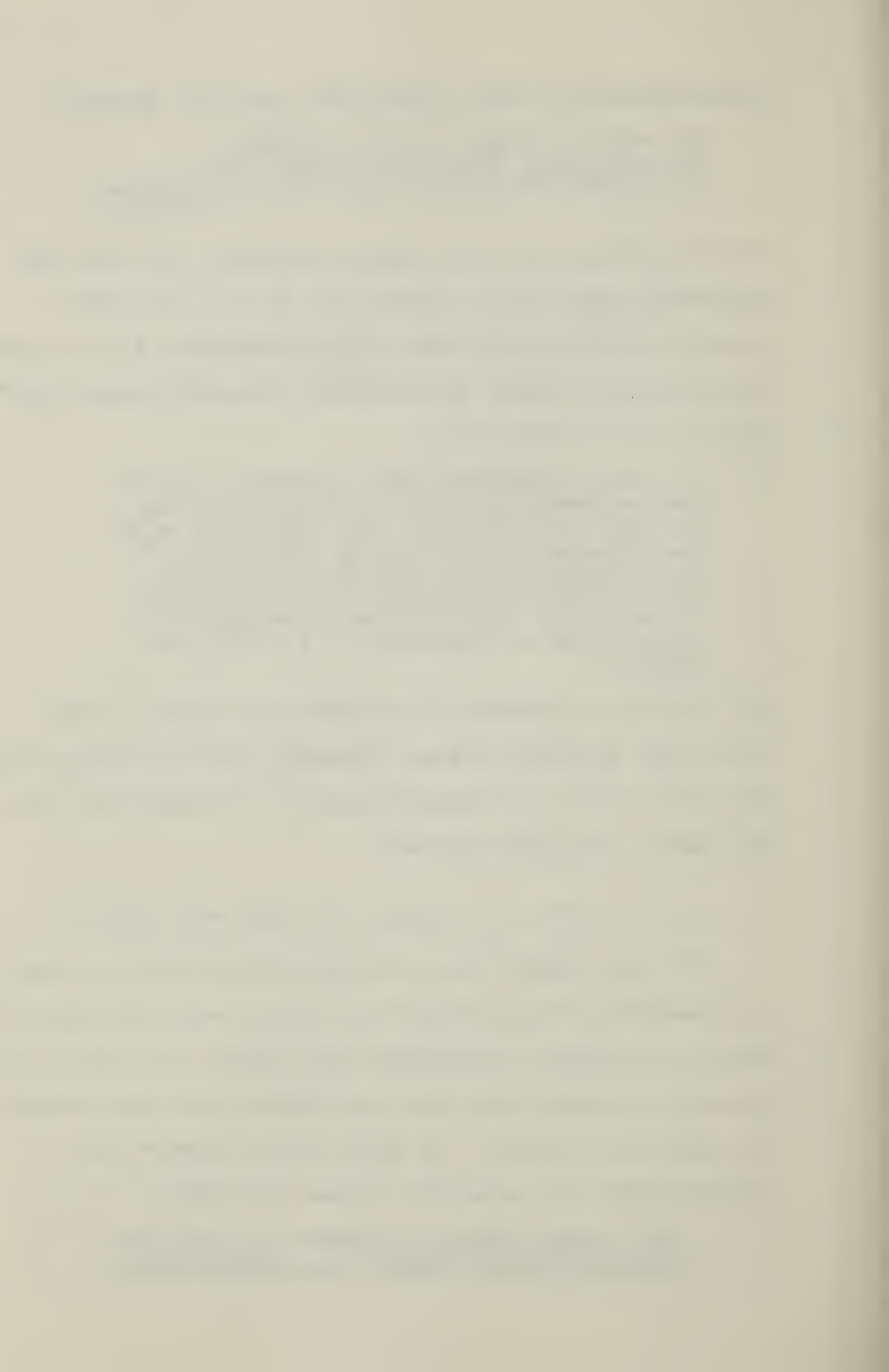
> Ein schicksalhaftes Moment bleibt in der betonten Unbestimmtheit der Umstände, in die ein Same geworfen ist. Der Wuchs aber wird vom Keime an als zielläufig angesehen. In der organischen Entwicklung selbst bleibt kein Raum für selbständige Entscheidungen. Notwendigkeit wirkt in der Auszeugung der Anlage, die so geschieht wie sie geschehen kann.[116]

Auf Schillers Verwendung des Bildes des Samens und der Frucht und besonders seiner Bedeutung für die Vorstellung der Nemesis wird im Zusammenhang mit den klassischen Dramen näher eingegangen werden.

b) Die Hybris des Marquis Posa und sein Opfertod

Für das Verständnis des Marquis Posa sind vor allem auch Schillers "Briefe über Don Carlos" von Bedeutung, in denen der Dichter nachträglich die Einheit des Dramas darzustellen versucht und sich hauptsächlich mit der Gestalt des Maltesers befasst. Im achten Brief äussert sich Schiller über den Gehalt des Dramas wie folgt:

> Unter beiden Freunden bildet sich also ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten

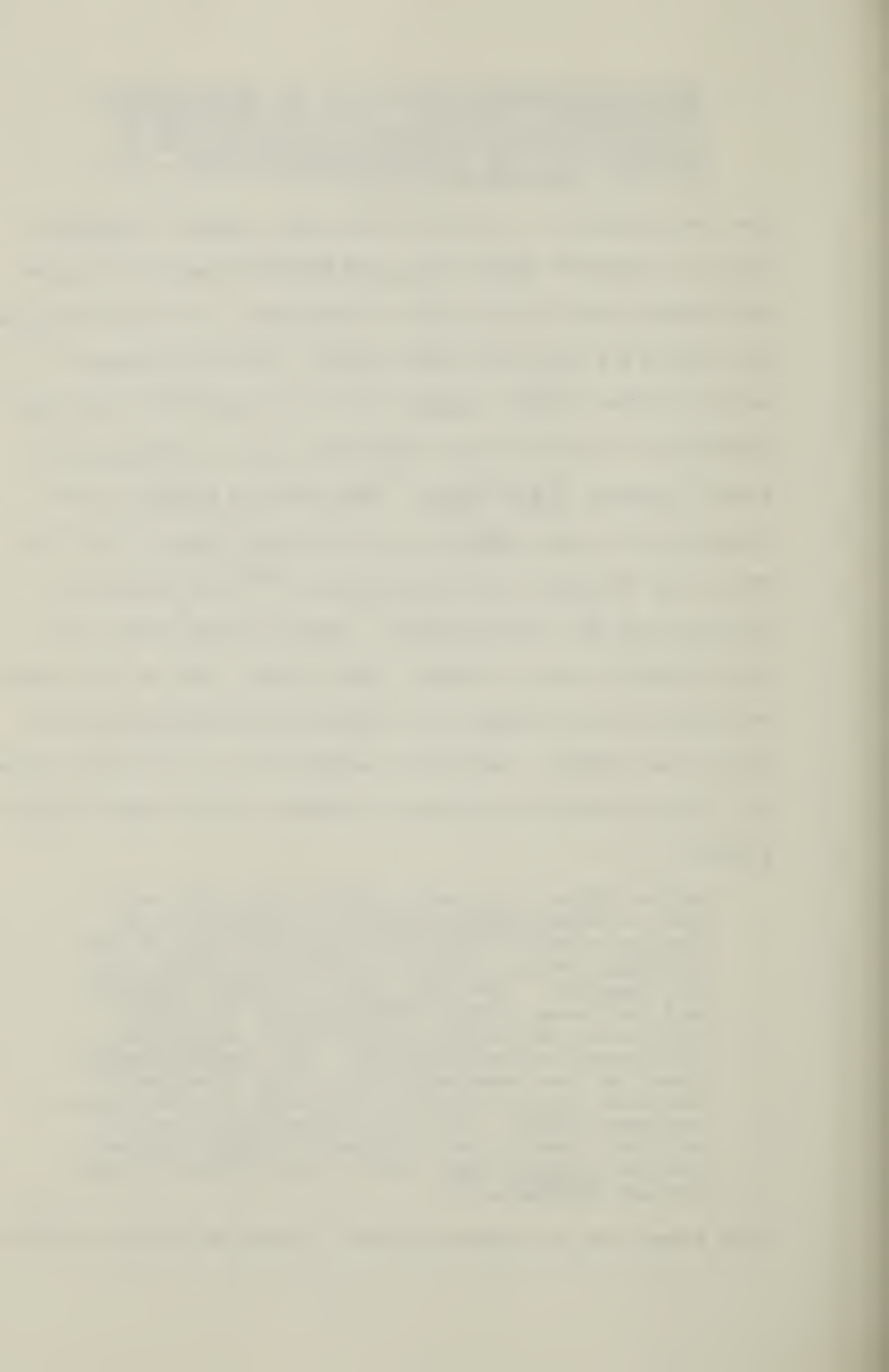


> Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich in Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama.[117]

Die Freundschaft, auf deren Grundlage dieser "enthusiastische Entwurf" gebaut ist, wird jedoch von Don Carlos und Marquis Posa verschieden aufgefasst. Für den Marquis ist der Prinz nicht nur ein Mensch, den er um seiner selbst willen liebt, sondern vor allem auch der künftige Herrscher, in dem er die Möglichkeit zur Verwirklichung seiner grossen Pläne sieht. Während Don Carlos in der Freundschaft ganz aufgeht, sind für den Marquis die "Gefühle für Freiheit und Menschenadel"[118] von Anfang an stärker als die Freundschaft. Marquis Posa ordnet die Freundschaft seinen höheren Ideen unter, und in der Begeisterung für sein Ideal wird selbst die Freundschaft ein Mittel zum Zweck. Auf diese Gefahr des zur Willkür neigenden Idealisten hat Schiller in seinem elften Brief hingewiesen:

> Wahre Grösse des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjekts willen handelt. Eben weil sie in steter Hinsicht auf das Ganze wirkt, verschwindet nur allzu leicht das kleinere Interesse des Individuums in diesem weiten Prospekte. Die Tugend handelt gross um des Gesetzes willen; die Schwärmerei um ihres Ideales willen; die Liebe um des Gegenstandes willen. Aus der ersten Klasse wollen wir uns Gesetzgeber, Richter, Könige, aus der zweiten Helden, aber nur aus der dritten unsern Freund erwählen.[119]

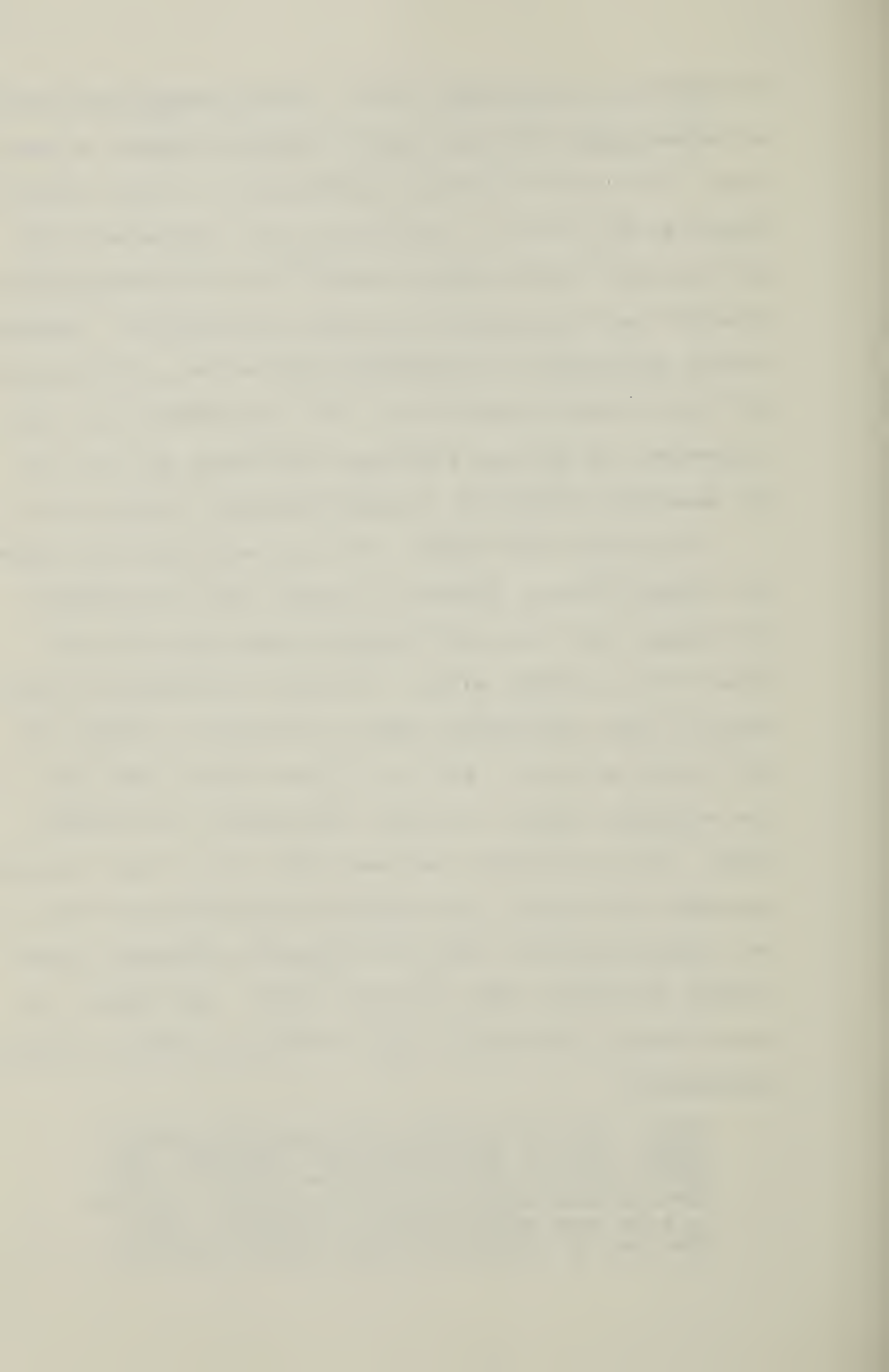
Auch Posa, der zu dieser zweiten Klasse der Helden gehört,



verstösst in seinem Kampf um die Verwirklichung der Menschheitsidee gegen die Würde und die Freiheit seiner Mitmenschen. Er handelt durchaus willkürlich in seiner Freundschaft zu Don Carlos. Als sich ihm die Gelegenheit dazu bietet, ist er ohne weiteres bereit, den "enthusiastischen Entwurf" der Freundschaft dem König preiszugeben. Darüber hinaus verschweigt er hartnäckig seinem Freund den Ausgang der Unterredung mit dem König. Die unverständliche Handlungsweise des Marquis ist dabei allerdings zum Teil auf die mangelnde Motivation seines Verhaltens zurückzuführen.

Posa setzt sich jedoch nicht nur selbstherrlich über den Prinzen hinweg, sondern er verrät auch das Vertrauen des Königs, der durch den Marquis wieder einen Weg zur Menschheit zu finden hofft. In seiner Weltklugheit glaubt Marquis Posa, selbständig über die Menschen verfügen und sie lenken zu können, aber er verkennt dabei nicht nur die Menschen, sondern auch die Bedingtheit der Verhältnisse. Sein mangelndes Vertrauen aber zeigt sich besonders gegenüber Don Carlos. Der Marquis muss erkennen, dass er den Grossmut und die Treue des Freundes vollkommen unterschätzt und dessen Herz vergessen hatte. Die Hybris von Posas Handeln hat Schiller ganz deutlich in seinen Briefen beschrieben:

> Still, wie die Vorsicht für einen Schlafenden sorgt, will er seines Freundes Schicksal auflösen, er will ihn retten, wie ein Gott - und eben dadurch richtet er ihn zugrunde. Dass er zu sehr nach seinem Ideal von Tugend in die Höhe und zu wenig auf seinen Freund herunter-



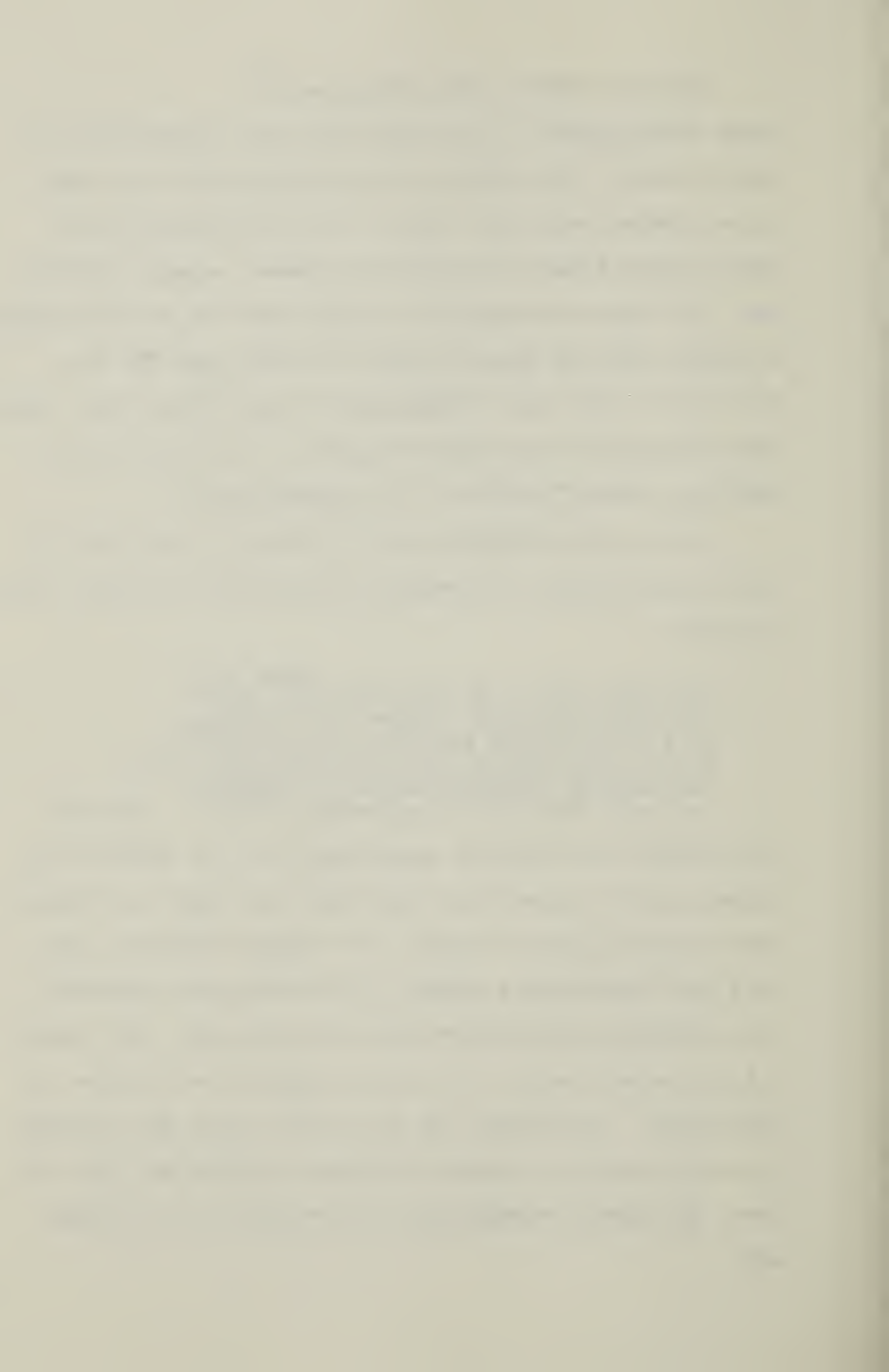
blickte, wurde beider Verderben.[120]

Diese Vermessenheit Posas rächt sich und fordert die Nemesis heraus. Der Marquis, der selbstherrlich über das Leben anderer bestimmen wollte, wird schliesslich ein Opfer seiner eigenen Entwürfe und seiner eigenen Handlungen. So bleibt dem Marquis nur noch der Weg des Opfertodes. Er stirbt für den Freund, aber vor allem auch für die Menschheit; denn sein Vermächtnis an den Prinzen ist, "das kühne Traumbild eines neuen Staates, / Der Freundschaft göttliche Geburt" (4278-79) zu verwirklichen.

In der Abschiedsszene mit der Königin wird sich der Marquis noch einmal vollkommen seiner Schuld bewusst, wenn er sagt:

> Denn wer,
> Wer hiess auf einen zweifelhaften Wurf
> Mich alles setzen? Alles? So verwegen,
> So zuversichtlich mit dem Himmel spielen?
> Wer ist der Mensch, der sich vermessen will,
> Des Zufalls schweres Steuer zu regieren
> Und doch nicht der Allwissende zu sein? (4219-24)

Wie bereits bei Fiesco so wird auch hier das Handeln des Helden als ein verwegenes Spiel mit dem Himmel aufgefasst. Durch seinen Opfertod stellt aber Marquis Posa die Reinheit der Freundschaft wieder her und erreicht ausserdem die endgültige Selbstüberwindung des Prinzen. Don Carlos ist nun entschlossen, die grosse Aufgabe des Freundes zu übernehmen. Es gelingt ihm zwar nicht, sich für Flandern zu retten, aber in seinem Untergang leuchtet der Sieg der Idee, das grosse Vermächtnis des Freundes, um so klarer auf.



Das Drama Don Carlos macht deutlich, dass Schiller mit Abschluss dieses Werkes an einem Wendepunkt in seinem dramatischen Schaffen angelangt war. Bereits die verschiedenen Stufen der Entstehungsgeschichte dieses Dramas lassen einen Wandel in Schillers Denken erkennen. Schiller war sich dieser Tatsache selbst bewusst und hat in seinen "Briefen über Don Carlos" darauf hingewiesen.[121]

5. Schlussbetrachtung über die Jugendwerke

Ein Rückblick auf die Jugenddramen zeigt, dass in ihnen der Gedanke an eine göttliche Weltordnung, die dem Handeln des Menschen übergeordnet ist, vorherrscht. Daraus folgt, dass mit jedem vermessenen Versuch des Helden, das Gericht Gottes in eigene Regie zu nehmen, er sein eigenes Gericht herbeiführt. Dem Helden, der in diesen frühen Dramen Träger von Ideen und Anschauungen des Dichters ist, sind somit mehr oder weniger klare Grenzen gesetzt zwischen Recht und Unrecht und zwischen seinem menschlichen Wollen und der göttlichen Ordnung. Aus diesem Grunde kann er auch ungeteilt und entschlossen handeln, da er noch nichts von der Zweideutigkeit und Bedingtheit menschlicher Taten weiss. Die innere Auseinandersetzung zwischen dem Willen des Menschen und einer in seinem Charakter begründeten Notwendigkeit ist daher noch nicht gegeben. Auch dem Schicksal und der Nemesis kommen nicht jene grosse Bedeutung zu, da sie noch immer im Rahmen der



sittlichen Weltordnung verstanden werden.

Gegen Ende der Jugendperiode wird es aber immer deutlicher, dass Schiller sich der Grenze einer solchen Weltauffassung bewusst wird. Für den Dichter war, wie Benno von Wiese ausführt, weder

> der Weltentwurf vom christlich alttestamentarischen Richtergott aus weiter möglich noch vom blossen Recht des subjektiven Gefühls, das von sich aus das Göttliche erstellen will. Die Frage nach dem Schicksal der Menschheit überhaupt liess sich von beiden Polen aus nicht mehr ausreichend beantworten. Schiller stand am Scheidewege.[122]

Um einer Beantwortung dieser Frage näherzukommen, wandte sich Schiller der Geschichte zu. Sein Weg führte ihn somit über Don Carlos und das Studium der Geschichte zu seinem grossen Geschichtsdrama, der Wallenstein-Trilogie.



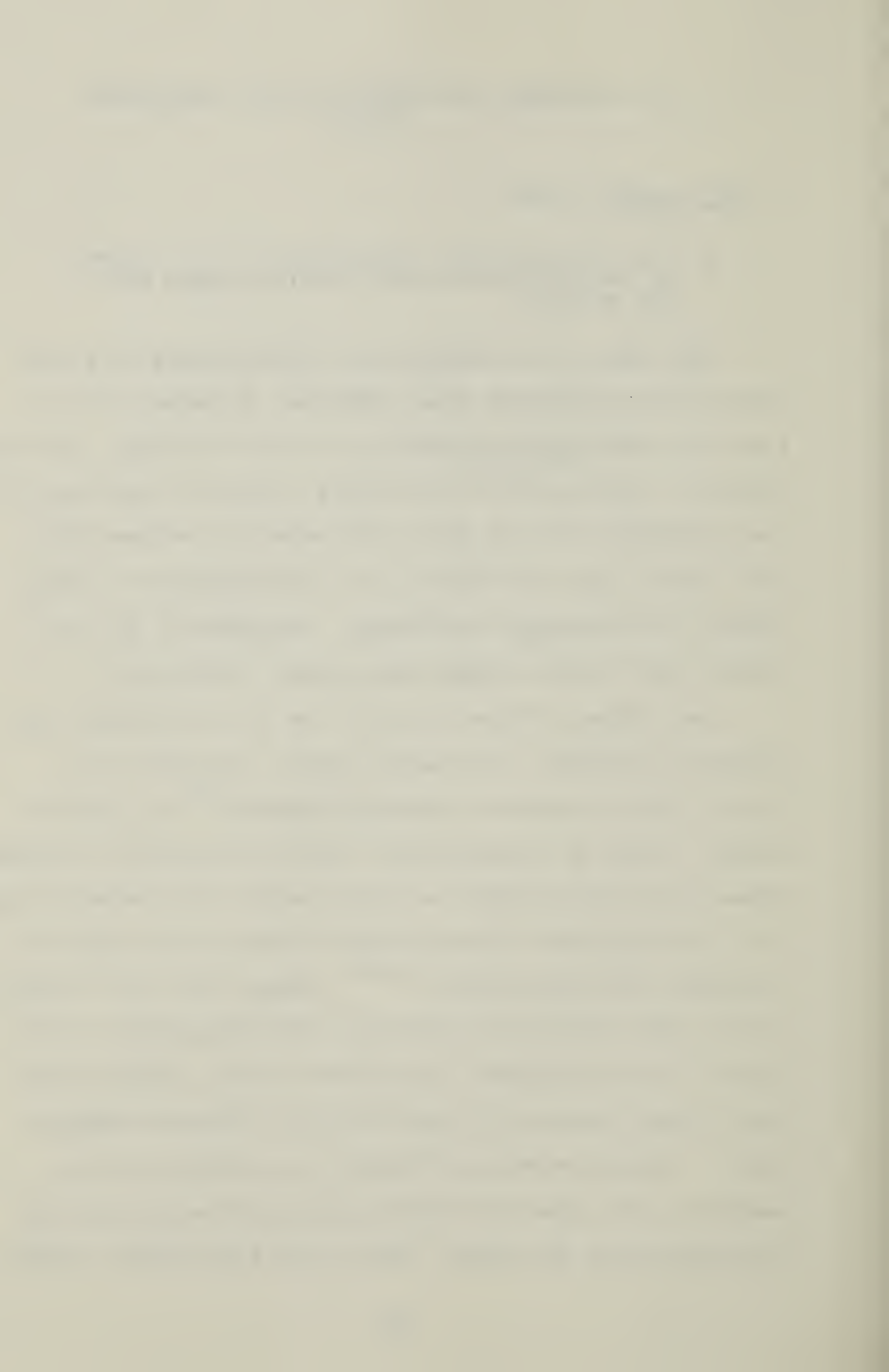
IV) SCHICKSAL UND NEMESIS IN DEN KLASSISCHEN DRAMEN

1. Wallenstein (1799)

a) Die Auffassung des Schicksals und der Nemesis in den kritischen Auseinandersetzungen über die Trilogie

Nach einer fast zehnjährigen Unterbrechung in seiner dramatischen Tätigkeit begann Schiller im Jahre 1796 die Arbeit an der Wallenstein-Trilogie, die er im März 1799 abschloss. Die Kritik hat sich immer wieder mit dem Begriff des Schicksals und vor allem der Nemesis in dieser Trilogie befasst, aber das Resultat der verschiedenen Betrachtungen ist keineswegs einstimmig. Besonders in der Auffassung der Nemesis zeigen sich grosse Unterschiede.

Nach Gerhard Fricke erinnert das in der Trilogie dargestellte Schicksal "in seiner reinen, den Helden zum blossen Objekt machenden Zwangsläufigkeit"[123] an das der Antike. Auch für Gerhard Storz ist das Schicksal in diesem Drama eine "geheimnisvoll waltende Macht," und deshalb wird aus "dem tragischen Charakter ein Mensch in all seiner Bedingtheit und Gebrochenheit."[124] Dagegen ist nach Wilhelm Dilthey für Schiller das Schicksal "das Eingreifen der Umstände in die seelische Lebendigkeit, durch welches diese kraft ihrer Eigenart in eine bestimmte Richtung genötigt wird." Dadurch vereinigt Schiller, wie Dilthey weiter ausführt, die Lehre der Transzendentalphilosophie mit der Schicksalslehre der Alten, "aber nicht äusserlich, sondern



er erlebt tief und wahr den Zusammenhang der menschlichen Dinge."[125] Nach Paul Böckmann hat bei Schiller der einzelne

> sein Schicksal in der Hand, er formt es und gibt ihm die Richtung; es ist nie ein fremdes Aussen, das gewaltsam und unübersehbar den schwachen Menschen zwingt, sondern immer nur die Folge der eigenen Entscheidung.[126]

Ähnlich urteilt auch Benno von Wiese, der Charakter und Schicksal als eine Einheit sieht:

> Die Tat des Menschen ist sein Schicksal. Unentrinnbar, fast gesetzmässig, nur noch fallende Bewegung scheint das Schicksal zu sein; dennoch entspringt es aus dem menschlichen Charakter, der sich in der Freiheit seiner Tat erst zu seinem Wesen entscheidet.[127]

Die Interpretationen des Schicksals in der Trilogie reichen somit von einer über dem Menschen waltenden Macht bis zu der seit der Renaissance gültigen Auffassung von der Selbstbestimmung des Menschen. Böckmann und von Wiese aber stimmen mit der in der Einleitung erwähnten Auffassung des Schicksals von Herder und Walter Benjamin überein.

In der Beurteilung der Nemesis geht Gerhard Storz davon aus, dass im _Wallenstein_ das "Element des Fatalen"[128] vorherrsche und das Historische des Dramas von einer "undurchsichtigen Zufälligkeit" und "eigentümlichen Kausalität"[129] gezeichnet sei. Er lehnt daher ausdrücklich die Nemesis als "Prinzip der dramatischen Struktur" mit der folgenden Begründung ab:

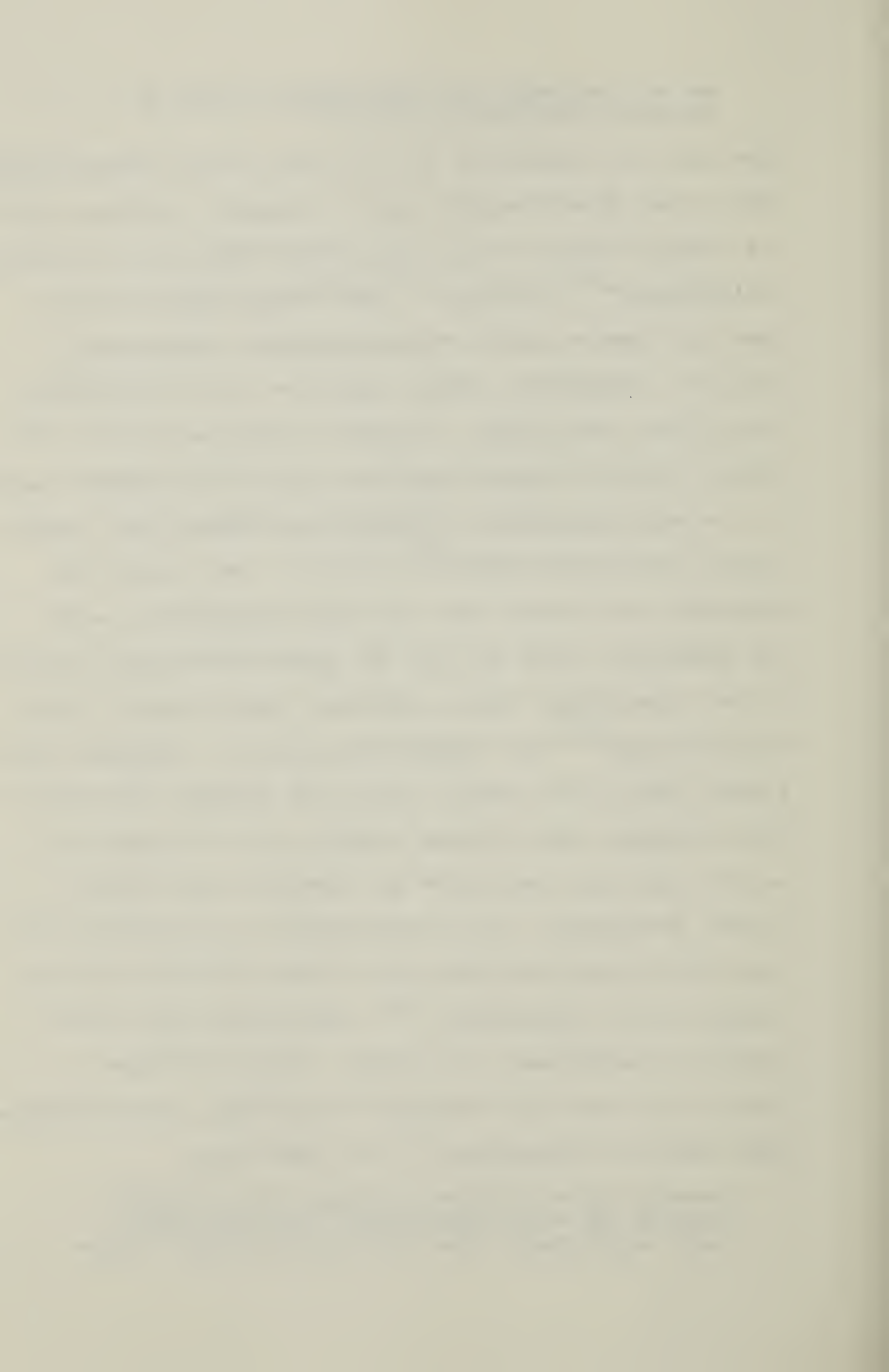
> ein so einsinniges Prinzip wie das der Nemesis hätte in das dramatische Gefüge diejenige wertende Eindeutigkeit eingeführt, die der Dichter



> um der Autonomie des Gegenstandes willen so dringlich vermeiden wollte.[130]

Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Walter Müller-Seidel, wenn er den Nemesisbegriff aus der Tragödie entfernen will, weil dadurch "das voreilig moralische Urteil in die Wallensteindeutung"[131] eindringe. Emil Staiger spricht davon, dass die Nemesis keiner weltanschaulichen Überzeugung Schillers entspricht, sondern dass sie nur als künstlerisches Mittel dazu dient, tragische Furcht zu bewirken.[132] Ähnlich urteilt Clemens Heselhaus, wenn er im Zusammenhang mit Fortuna, Schicksal, Verhängnis und Nemesis von "symbolischen Theaterbegriffen"[133] spricht. Zwar spielt für Heselhaus die Nemesis unter den Schicksalsmächten noch die Hauptrolle, aber sie hat die grosse Bedeutung, die sie in den Jugenddramen hatte, verloren, was er als die "Entmoralisierung"[134] der Tragödie bezeichnet. Wolfgang Wittkowski sieht in der Nemesis zwar "die rächende Richterin," die im Dienste eines Forums, nämlich des Sittengesetzes, waltet, aber sie bleibt für ihn durchaus etwas "Künstliches, Erfundenes, und ist keinesfalls zu verwechseln mit einer Überzeugung Schillers vom Walten göttlicher Gerechtigkeit in der Geschichte."[135] Damit nähert sich Wittkowski der Auffassung von Staiger. Benno von Wiese schliesslich nennt die Nemesis "die geheime, wiederherstellende Macht der Geschichte"[136] und führt aus:

> Nemesis dient Schiller sozusagen als poetische Chiffre für eine rätselhafte, rational nicht mehr begreifbare, aber nichtsdestoweniger teleo-



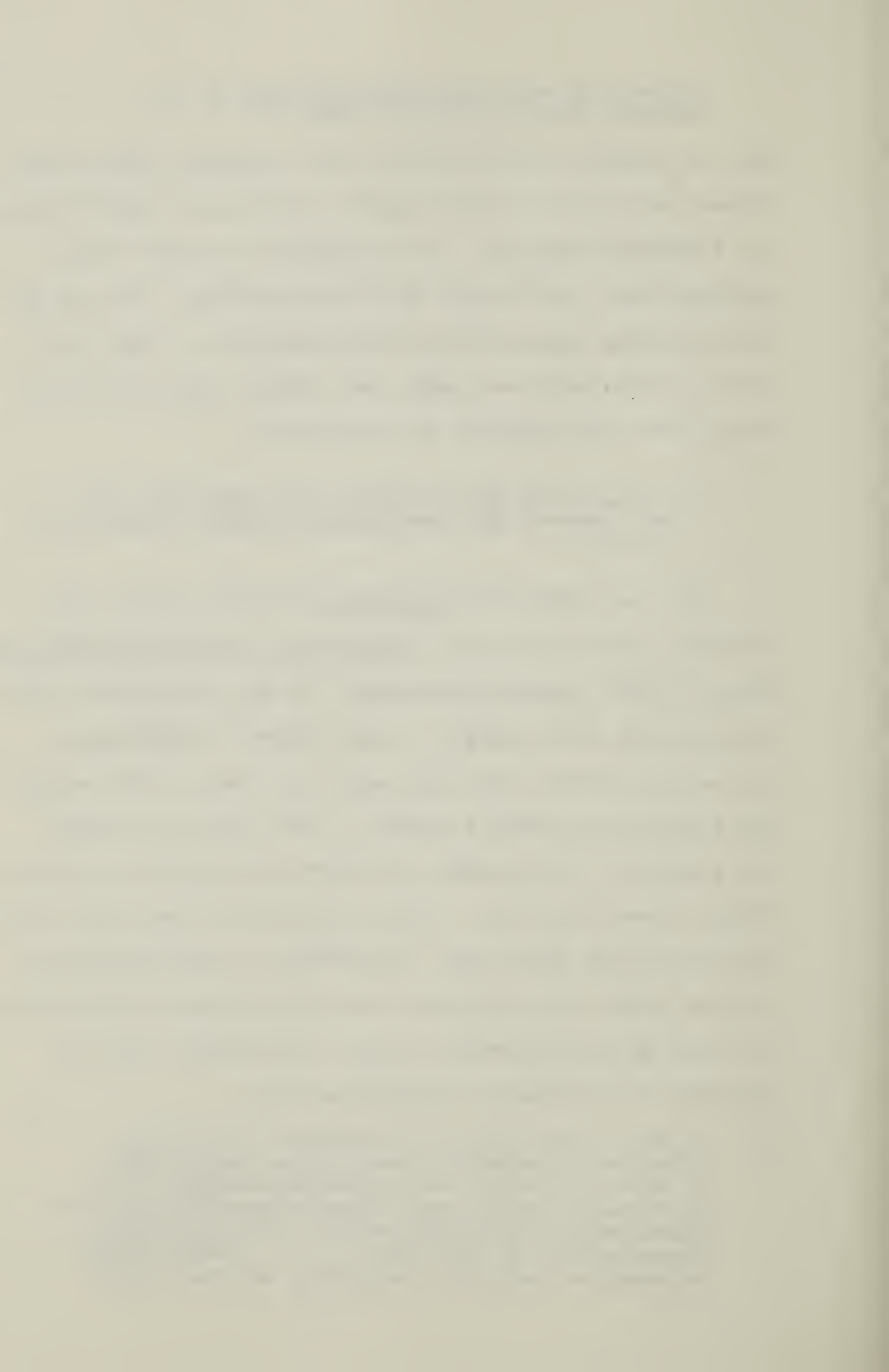
> logisch in der Geschichte und über die Geschichte hinaus wirkende Macht.[137]

Wie die folgende Interpretation der Trilogie zeigen soll, stimmen wir in der Auffassung der Nemesis im wesentlichen mit Wittkowski überein. Die Nemesis ist in dem Drama durchaus eine Vertreterin des Sittengesetzes, die die Zuwiderhandlung gegen dieses Gesetz bestraft. Dabei wird jedoch die Strafe oder Rache der Nemesis von dem Betroffenen durch sein eigenes Tun ausgelöst.

b) Wallenstein als realistischer Charakter und das Problem der Darstellung dieser historischen Gestalt

Mit dem Stoff der Wallenstein-Trilogie hatte sich Schiller anlässlich seiner Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs (1793) auseinandergesetzt, in der Wallenstein eine dominierende Rolle spielt. Durch diese Beschäftigung mit der Geschichte war auch sein Interesse an der Gestalt des Wallenstein geweckt worden. Aber gleich zu Beginn der Arbeit an der Tragödie wird der Unterschied zu seinen frühen Dramen deutlich. Während Don Carlos und Posa, wie überhaupt alle Helden der Jugenddramen, idealistische Gestalten sind, nennt Schiller den historischen Wallenstein in einem Brief an Humboldt "ächt realistisch" und beschreibt den Feldherrn folgendermassen:

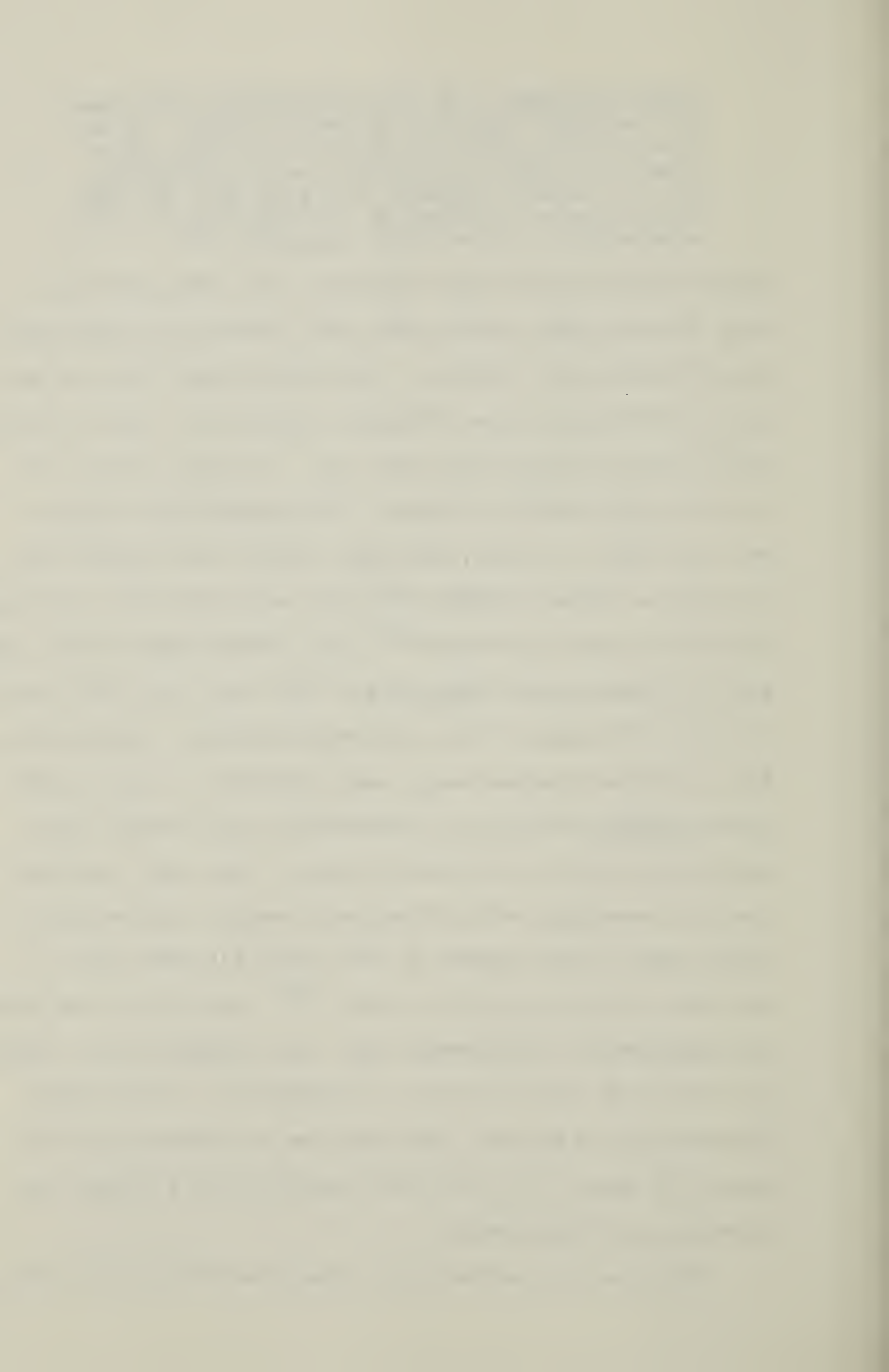
> Er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen LebensAkt gross; er hat wenig Würde u. dgl. ich hoffe aber nichtsdestoweniger auf rein realistischem Wege einen dramatisch grossen Charakter in ihm aufzustellen, der ein ächtes Lebensprincip in sich hat . . . . Seine Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verun-



> glückt physisch. Er ist im Einzelnen nie gross, und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung, und diese misslingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen, und erreicht es nicht.[138]

Während der idealistische Charakter den Erfolg für den Sieg seines Ideals nicht nötig hat, braucht der realistische Charakter den Erfolg. Die Schwierigkeit bei der Arbeit an Schillers neuer Tragödie liegt darin, dass Wallenstein diesen Erfolg eben nicht hat. Schiller klagt deshalb in einem Brief an Goethe: "Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig, und eigne Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück."[139] Er nennt dies "das Proton-Pseudos in der Catastrophe"[140] und tröstet sich damit, dass auch in Shakespeares Macbeth der Held weit mehr die Schuld an seinem Untergang trägt als das Schicksal. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Schiller in seiner späteren Macbeth-Bearbeitung tatsächlich aus Macbeth einen selbstverantwortlichen Helden macht. Dies geht deutlich aus der Bemerkung der dritten Hexe hervor, die Schiller sagen lässt: "Wir streuen in die Brust die böse Saat, / Aber dem Menschen gehört die Tat."[141] Während in dem Drama Shakespeares die Dämonie eine viel grössere Rolle spielt und die Frage offen bleibt, ob Macbeth aus persönlicher Entscheidung seinen Weg geht oder es die übernatürliche Macht der Hexen ist, steht bei Schiller die ethische Beurteilung im Vordergrund.

Wenn aber Wallenstein ein tragischer Held sein soll,



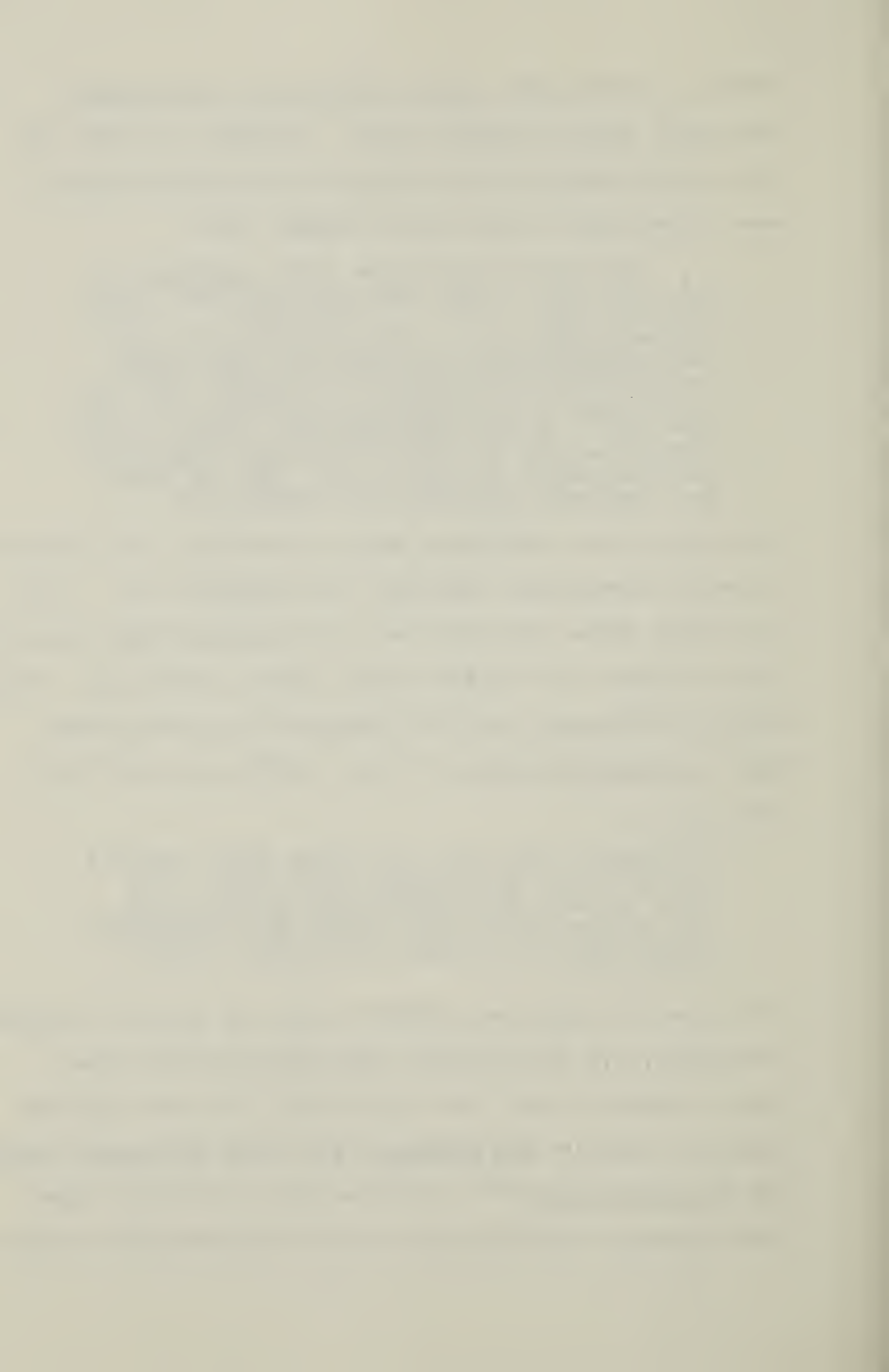
durfte er nicht durch falsche politische Berechnungen und eigene Fehler zugrunde gehen. Ungefähr ein Jahr später scheint Schiller dieses Problem überwunden zu haben, denn er berichtet Goethe am 2. Oktober 1797:

> . . . der Stoff ist in eine reine tragische Fabel verwandelt. Der Moment der Handlung ist so prägnant, dass alles . . . natürlich . . . daraus hervorgeht. . . . Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich vom Anfang in eine solche Praecipitation und Neigung zu bringen, dass sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharacter eigentlich retardierend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Crise und diess wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen.[142]

Aus diesen Worten Schillers wird nun deutlich, wie das oben zitierte "eigentliche Schicksal" zu verstehen ist. Nicht der eigene Fehler Wallensteins soll die Katastrophe hervorrufen, sondern die Umstände sollen daran schuld sein. Eine ähnliche Auffassung vertritt Schiller in seinem Aufsatz <u>Über die tragische Kunst</u>, und sie trifft auch auf Wallenstein zu:

> Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen.[143]

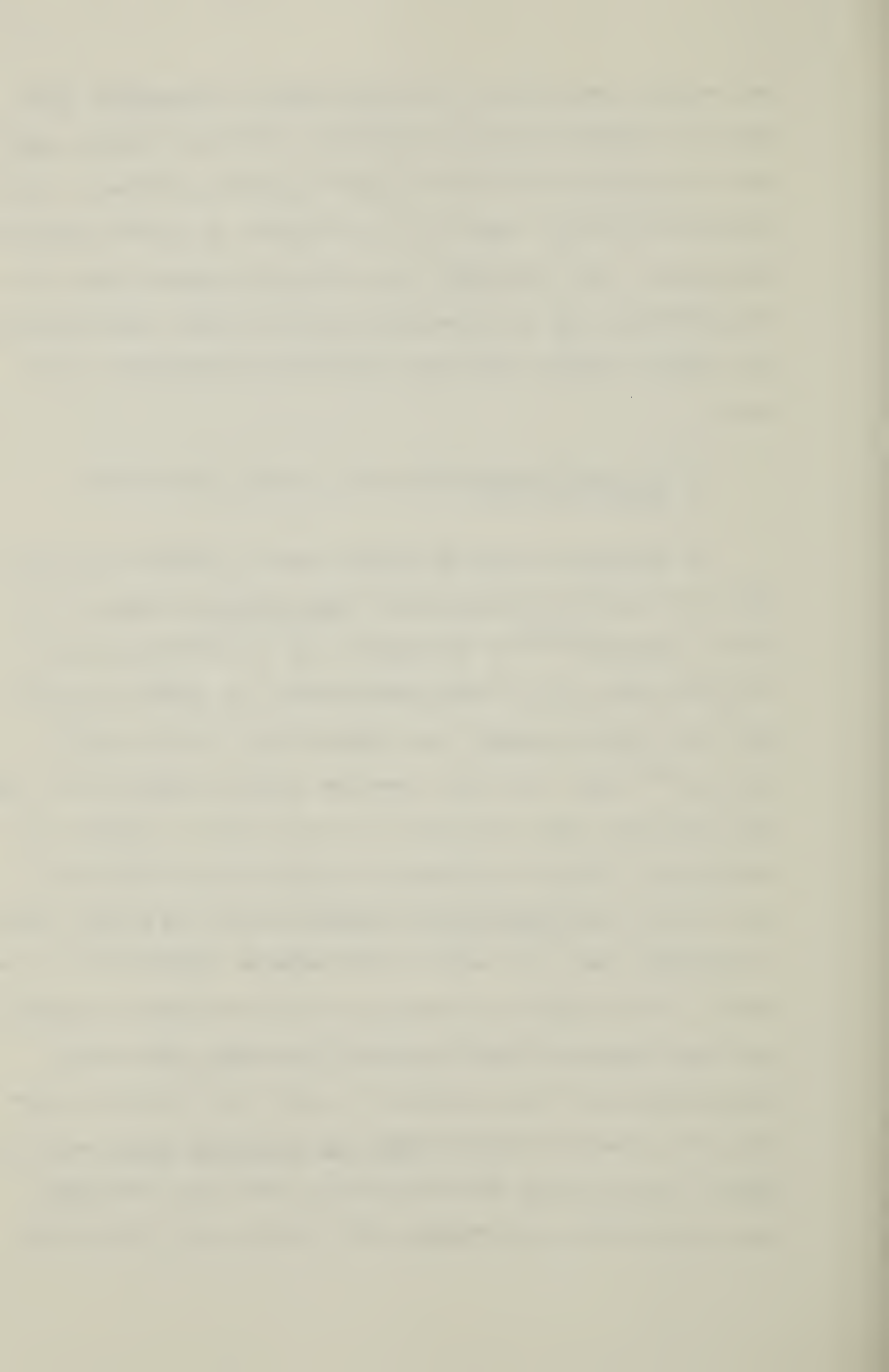
Mit dieser Betonung der Umstände wird, wie Wilhelm Spengler hervorhebt, ein wesentlicher Unterschied zu den frühen Dramen offenbar; denn "bei Wallenstein hat nicht mehr der Charakter, sondern <u>das Schicksal die ganze motorische Kraft der Fabelentfaltung</u>."[144] Trotzdem ist zu beachten, dass diese Umstände von Wallenstein selbst mitgeschaffen werden.



Der Feldherr wird nicht zu einem Handeln gezwungen, sondern er entscheidet sich wissentlich für den Verrat, auch wenn er glaubt, nicht mehr anders handeln zu können. Wallenstein scheitert somit an sich selbst, an seinem eigenen Charakter. Sein Schicksal ist auf sein eigenes Wesen zurückzuführen, und im Lebensprinzip des Helden sind Quelle und Ursache seines Aufstiegs und seines Untergangs angelegt.

c) Die Wallenstein-Trilogie und das griechische Drama

In demselben Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 erwähnt Schiller auch Sophokles' König Ödipus, dessen "tragische Analysis"[145] er bewundert, da in ihr schon alles enthalten ist und nur herausentwickelt zu werden braucht. Schiller betont jedoch, dass dieses Werk "seine eigene Gattung"[146] sei. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich Schiller sehr eingehend mit der antiken Tragödie beschäftigte. Dadurch gelangte er auch zu der Erkenntnis, dass er für die Wallenstein-Tragödie eine "poetische Fabel" zu erfinden habe, die eine "tiefliegende Wahrheit"[147] enthalte. Trotz dieser Hinwendung zur griechischen Tragödie hat sich Schiller jedoch ausdrücklich gegen die antike Schicksalsvorstellung gewandt, da, wie der Dichter in der bereits zitierten Schrift Über die tragische Kunst ausführt, "eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst be-

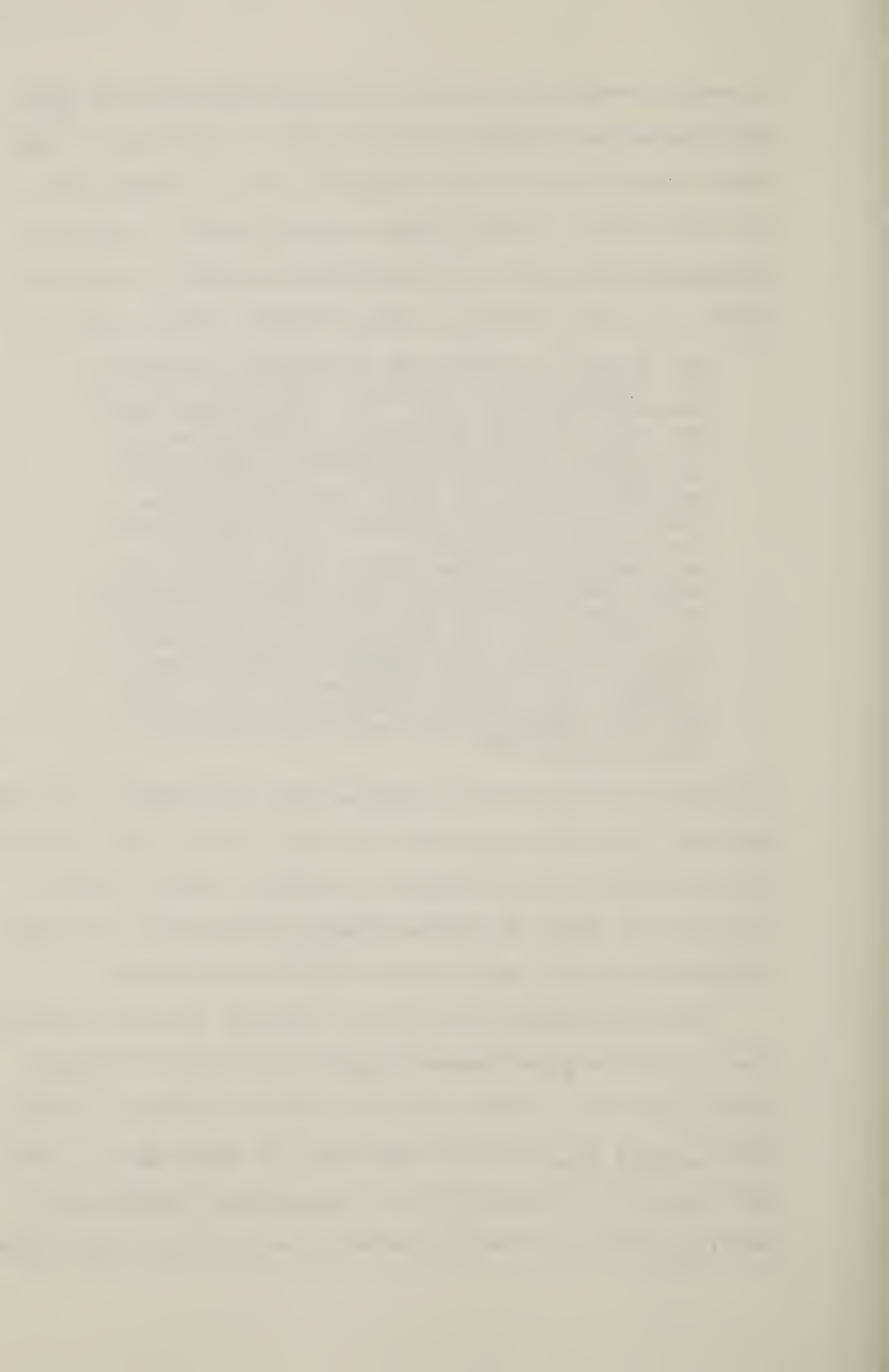


stimmende Wesen" ist. Auch im Zusammenhang mit der Macbeth-Bearbeitung wurde deutlich, dass es Schiller um die Einheit von Charakter und Schicksal geht. Deshalb hat sich der Dichter immer wieder dagegen gewehrt, dass die Wallenstein-Trilogie als griechische Tragödie betrachtet wurde. In einem Brief an Johann Wilhelm Süvern sagt er:

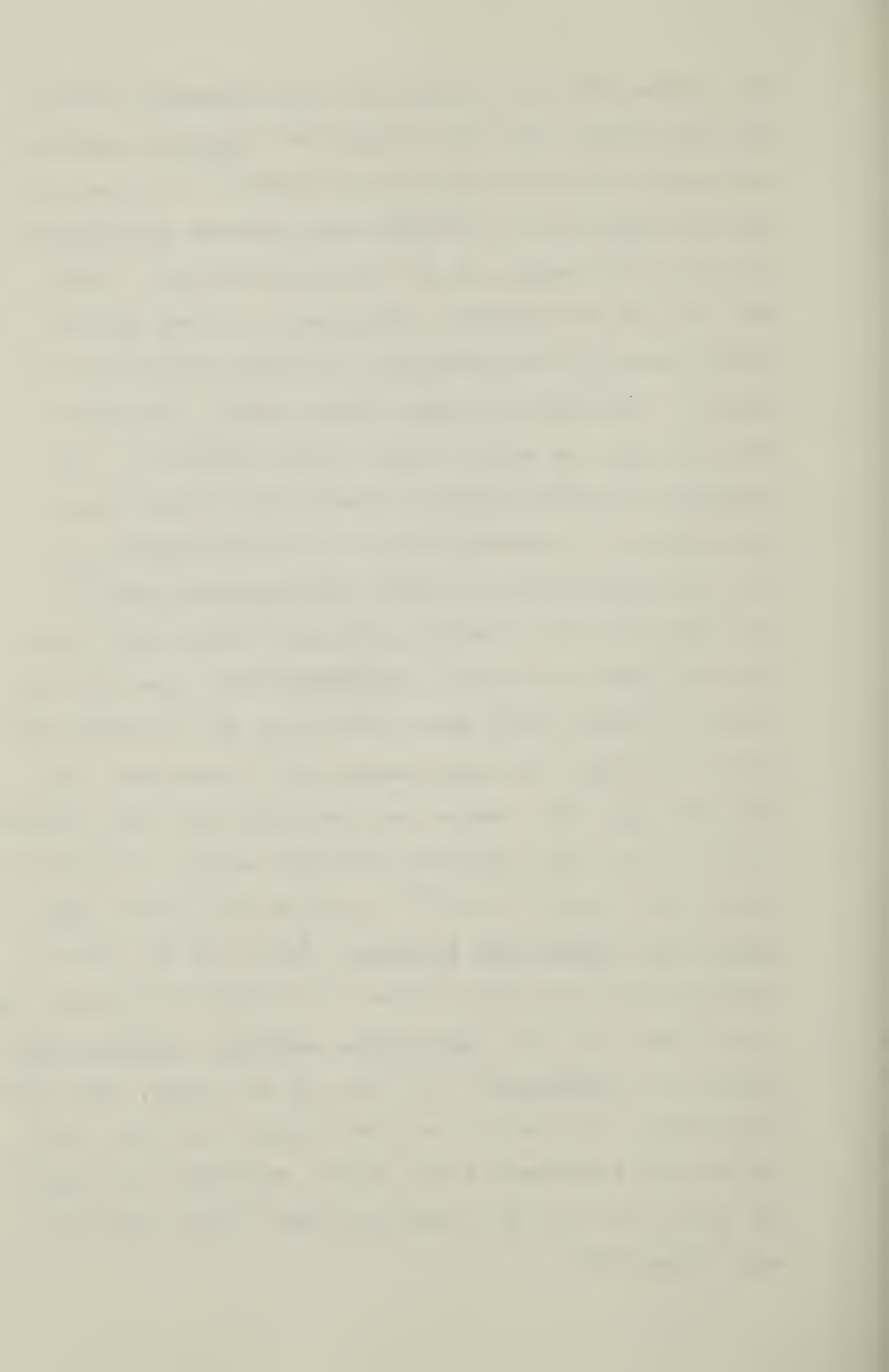
> Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Masstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muss, eher tödten als beleben. Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muss also Kraft und Charakter zeigen, sie muss das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren suchen.[148]

In dieser Unterscheidung zwischen dem griechischen und dem modernen Drama ist vor allem auch der Hinweis auf die Tragödie als dem Ort des Erhabenen wichtig. Damit betont Schiller die freie Selbstbestimmung des Menschen, die der Unterwerfung unter eine äussere Macht zuwiderläuft.

Auch im Zusammenhang mit der Nemesis verweist Schiller sowohl auf die griechische Tragödie als auch auf Shakespeare, wie dies aus dem bereits zitierten Brief an Goethe über Richard III. vom 28. November 1797 hervorgeht. Dass das Symbol der Nemesis für die Wallenstein-Tragödie von Bedeutung ist, geht daraus hervor, dass Schiller drei Tage



nach diesem Brief an Goethe den Wunsch äussert, ein Abbild der Nemesis mit einem tragischen Charakter als Titelvignette für sein Drama zu verwenden.[149] Ebenso wie das Schicksal aus dem Charakter des Menschen hervorgeht, ist auch die Nemesis aus der Natur des Menschen erklärbar. Es ist dem Menschen aufgegeben, als frei bestimmendes Wesen in Übereinstimmung mit dem Sittengesetz zu handeln. Verstösst er gegen dieses Gesetz, so macht er sich schuldig und wird von der Nemesis gerichtet. Wie Wolfgang Wittkowski betont, verleiht die Nemesis somit dem Schicksal in gewisser Weise eine Gerechtigkeit, an die allerdings Schiller selbst nicht geglaubt hat.[150] Sie gehört zu jenen Symbolen, die, wie Goethe das einmal in einem Brief an Schiller ausgedrückt hat, eine "Ahnung" von der "dritten Welt" geben und so auf den "Zusammenhang einer sichtbaren und unsichtbaren Welt" verweisen. Das bedeutet, dass die Nemesis "an die Stelle der alten Götterbilder tritt, deren physisch-poetische Gewalt freilich dadurch nicht ersetzt wird."[151] Auch in der Schrift Über epische und dramatische Dichtung (1797), die aus dem Gedankenaustausch zwischen Goethe und Schiller entstanden ist, ist von der "Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale" die Rede, und es heisst, dass "für die Modernen eine besondere Schwierigkeit entsteht, weil wir für die Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden."[152]



d) Das Lager als Basis für Wallensteins Macht

Schiller hat in seinen Briefen immer wieder darauf hingewiesen, dass der historische Wallenstein weder "edel" noch "gross"[153] war. Im Prolog seines Werkes wird nun das Charakterbild dieses Wallenstein, der einer "unbezähmten Ehrsucht" (Pr. 101) zum Opfer fiel, noch einmal dargestellt. Gleichzeitig betont aber der Dichter, dass er den Feldherrn durch die Kunst unserem Herzen "menschlich näherbringen" (Pr. 105) will, indem "die grössre Hälfte seiner Schuld / Den unglückseligen Gestirnen" (Pr. 109-10) zugeschrieben wird. Denn im Gegensatz zu dem historischen Wallenstein, der sich durch "das Rohe und Ungeheure" wenig zum tragischen Helden eignete, musste der dichterische Wallenstein gross erscheinen, und um dies zu erreichen, gab ihm Schiller "Ideenschwung."[154] Unter diesem "Ideenschwung" aber versteht Schiller hauptsächlich Wallensteins Reichs- und Friedensidee sowie seinen Sternenglauben, auf die später noch näher eingegangen wird.

Das "Schattenbild" (Pr. 114) Wallensteins, das im Prolog bereits heraufbeschworen wurde, beherrscht in seinen verschiedenen Spiegelungen vollkommen Wallensteins Lager. Die Gestalt Wallensteins ist für das Lager ein faszinierendes Rätsel; er ist der unbesiegbare Feldherr, dessen Name mit "Kriegsglück" (L. 344) und "Fortuna" (L. 715) identisch ist. Das bunt zusammengewürfelte Heer wird allein durch die Gestalt des Feldherrn zusammengehalten;



es ist sein Geschöpf und sein Werkzeug. In der Tat wird das Lager als "ein Reich von Soldaten" (L. 332) angesehen, über das Wallenstein wie ein Souverän regiert. Gleichzeitig ist das Heer aber auch die alleinige Grundlage für Wallensteins ungeheure Macht, und darin liegt die Gefahr für den Feldherrn: "Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt, / Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen." (Pr. 117-18) Es machen sich nämlich schon bald Gegensätze bemerkbar. Als das Gerücht von der Teilung des Heeres und der Aufgabe Böhmens durch das Lager eilt, zeigt sich in der Reaktion auf diese Nachricht ein Zwiespalt in der sonst so geschlossenen Armee, und es wird deutlich, wie unsicher eigentlich die Basis ist, auf der Wallensteins Macht gegründet ist. Die Armee steht in dem Konflikt zwischen dem Kaiser und Wallenstein nicht eindeutig auf der Seite des Feldherrn. Während einerseits Wallenstein die absolute Befehlsgewalt zugesprochen wird, werden andererseits auch Stimmen laut, die, wie der erste Arkebusier, den Feldherrn immer noch als des "Kaisers Knecht" (L. 857) betrachten und sich daher auch nicht an der Erklärung der Soldaten beteiligen. Zum Schluss demonstrieren die Soldaten zwar ihre Einheit mit dem Lied von der Freiheit, aber auf dieser Einheit liegt bereits ein Schatten.

e) Wallenstein und die Offiziere

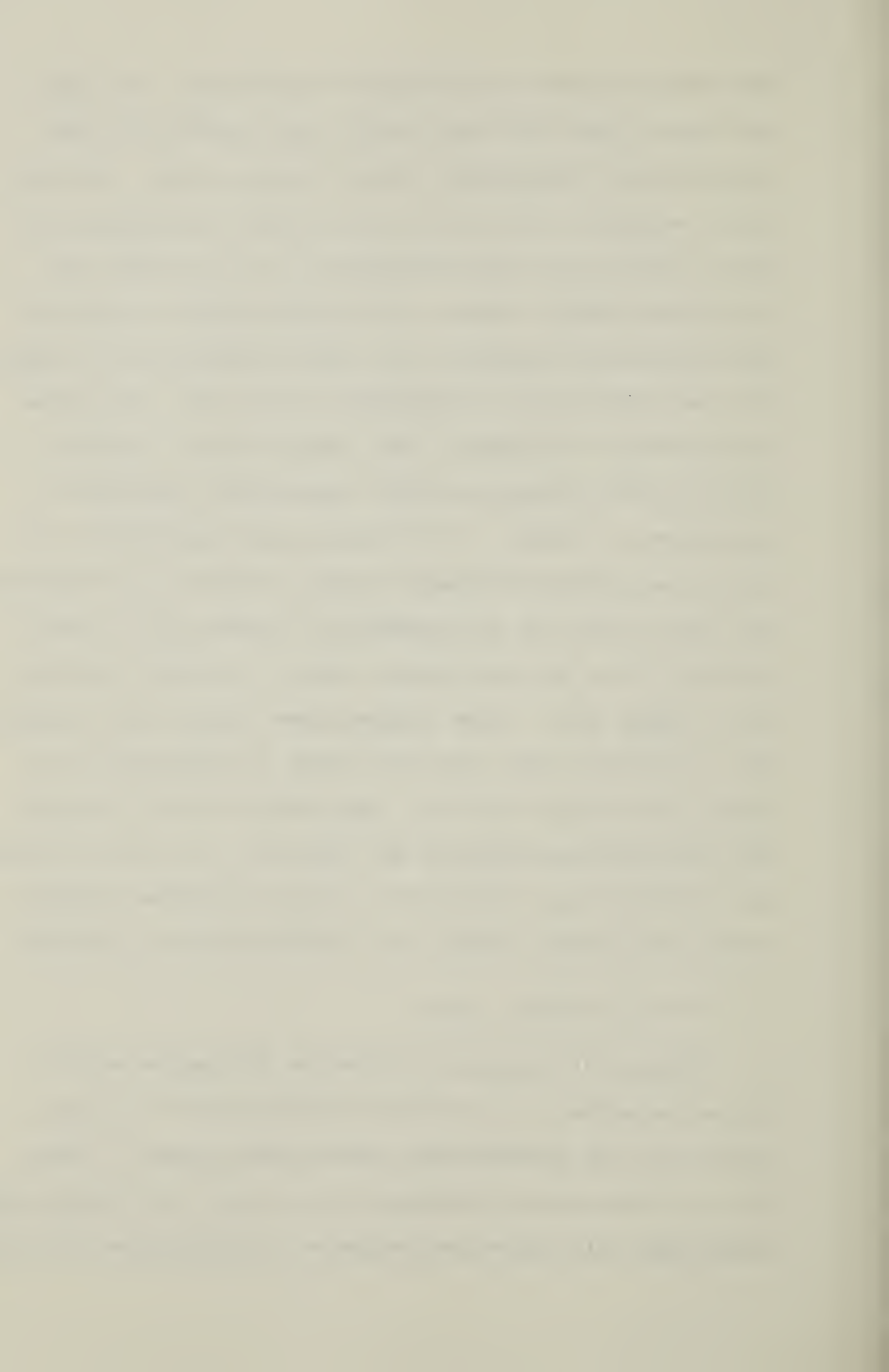
Auf der höheren Ebene der Offiziere wird das Thema der von Wallenstein ausgehenden Faszination weitergeführt und



das Herrschertalent des Feldherrn bestätigt. Es zeigt sich aber, dass auch die Generale und Obersten ihm aus verschiedenen Beweggründen heraus ergeben sind. Während Illo, Terzky und Isolani aus materiellen und selbstsüchtigen Vorteilen an ihm festhalten, ist ihm Buttler aus verletzter Ehrsucht treu, und Max Piccolomini verehrt in ihm den grossen Feldherrn und ausserordentlichen Menschen, der ihm zugleich auch väterlicher Freund ist. Der Zwiespalt zwischen dem Hof in Wien und der Armee verstärkt sich, als die Generale auf den Abgesandten des Kaisers, Questenberg, treffen. Der Eindruck, den Questenberg von seinem Gang durch das Lager bekommt, scheint den Verdacht des Hofes nicht nur zu bestätigen, sondern noch zu übertreffen: "Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser!" (Picc. 294) Diese Stimmung aber ändert sich sofort, als es offenbar wird, dass die Treue zu Wallenstein den Abfall vom Kaiser bedeutet. Aus diesem Grunde ist auch die Unterschriftserklärung der Offiziere, in der sie sich ohne Vorbehalt zum unbedingten Gehorsam gegenüber Wallenstein verpflichten sollen, nur durch Betrug zu erlangen.

f) Wallensteins Zögern

Während die engsten politischen Vertrauten Wallensteins versuchen, den Feldherrn zum Handeln zu bewegen, schiebt er die Entscheidung immer wieder hinaus. Diese Haltung Wallensteins überrascht um so mehr, als sie zu dem bisherigen Bild des selbstbewussten, erfolgreichen und ge-

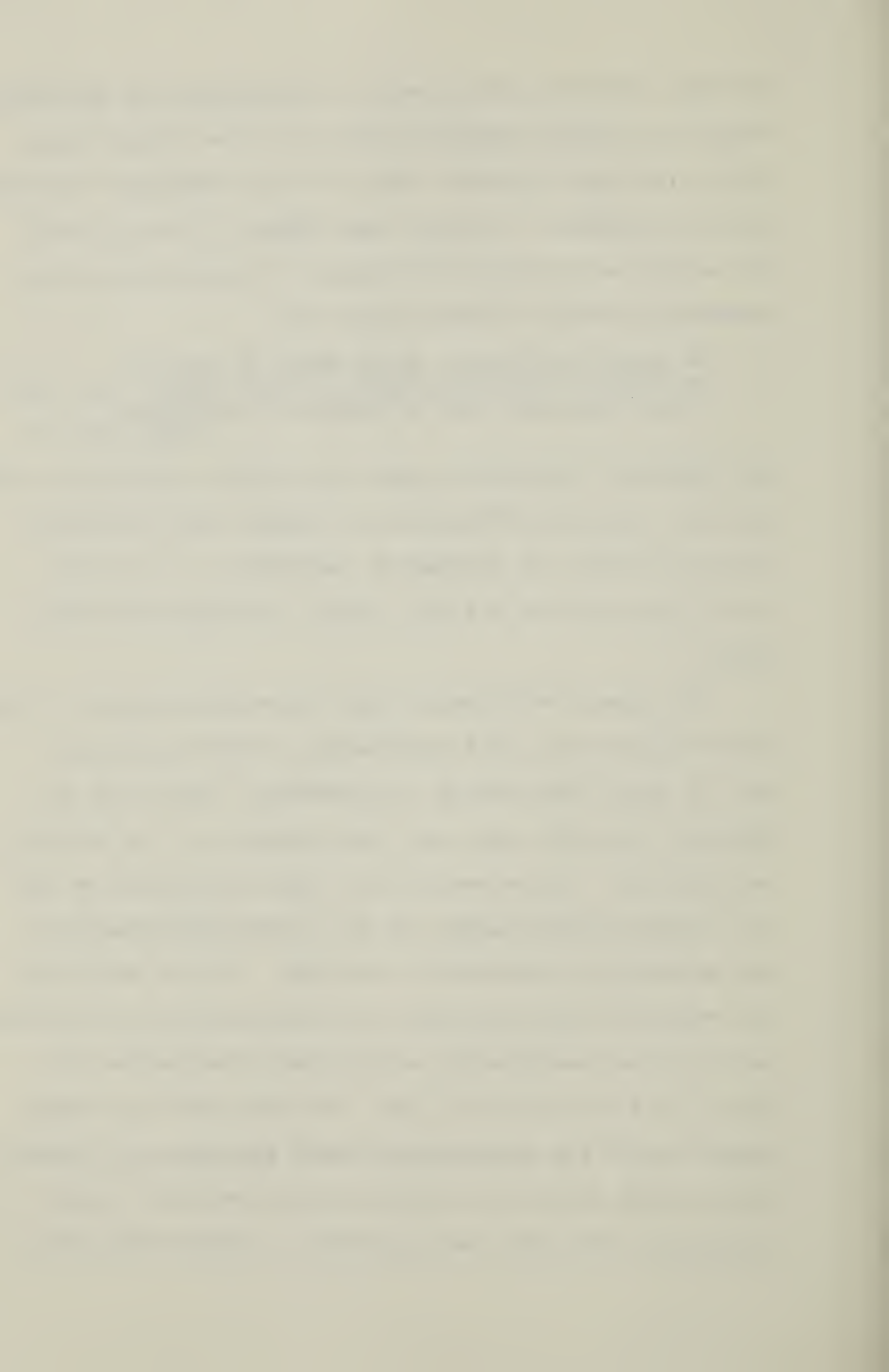


waltigen Feldherrn nicht passt. Wallenstein hat zwar die Truppen in Pilsen zusammengezogen, hat die Herzogin und Thekla ins Lager gerufen, aber vor dem endgültigen Schritt scheut er zurück. Er weicht dem Drängen Illos aus, der ihn mahnt, den richtigen Zeitpunkt des Handelns nicht zu versäumen, und hält Terzky sogar vor:

> Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;
> Ob ich sie wirklich brauchen werde, davon, denk ich,
> Weisst du nicht mehr zu sagen als ein andrer.
> (Picc. 868-70)

Aber während Wallenstein zögert und glaubt, sich noch alle Wege des Handelns offenhalten zu können, hat der kaiserliche Hof schon die Initiative ergriffen. Ja, in Wien spricht man bereits von der zweiten Absetzung des Feldherrn.

Das Zögern Wallensteins ist ein wichtiges Motiv. Es entschuldigt zwar nicht Wallensteins Verrat am Kaiser, aber es macht den Schritt des Feldherrn, den er aus Bedrängnis und unter dem Zwang der Umstände zu tun scheint, verständlich. Ausserdem ist das Zögern Wallensteins eng mit seinem Sternenglauben und mit seiner Entlassung auf dem Reichstag in Regensburg verbunden. Dieser Reichstag und besonders die Absetzung des selbstsicheren Wallenstein hatte grosse Auswirkungen auf das Wesen des Helden und führte zu einem Wandel in ihm. Er hatte sich von früher Jugend an für ein begünstigtes Wesen gehalten, und dieser Glaube wurde durch einen Sturz aus dem Fenster, den er unversehrt überlebte, noch gestärkt. Nichts schien für

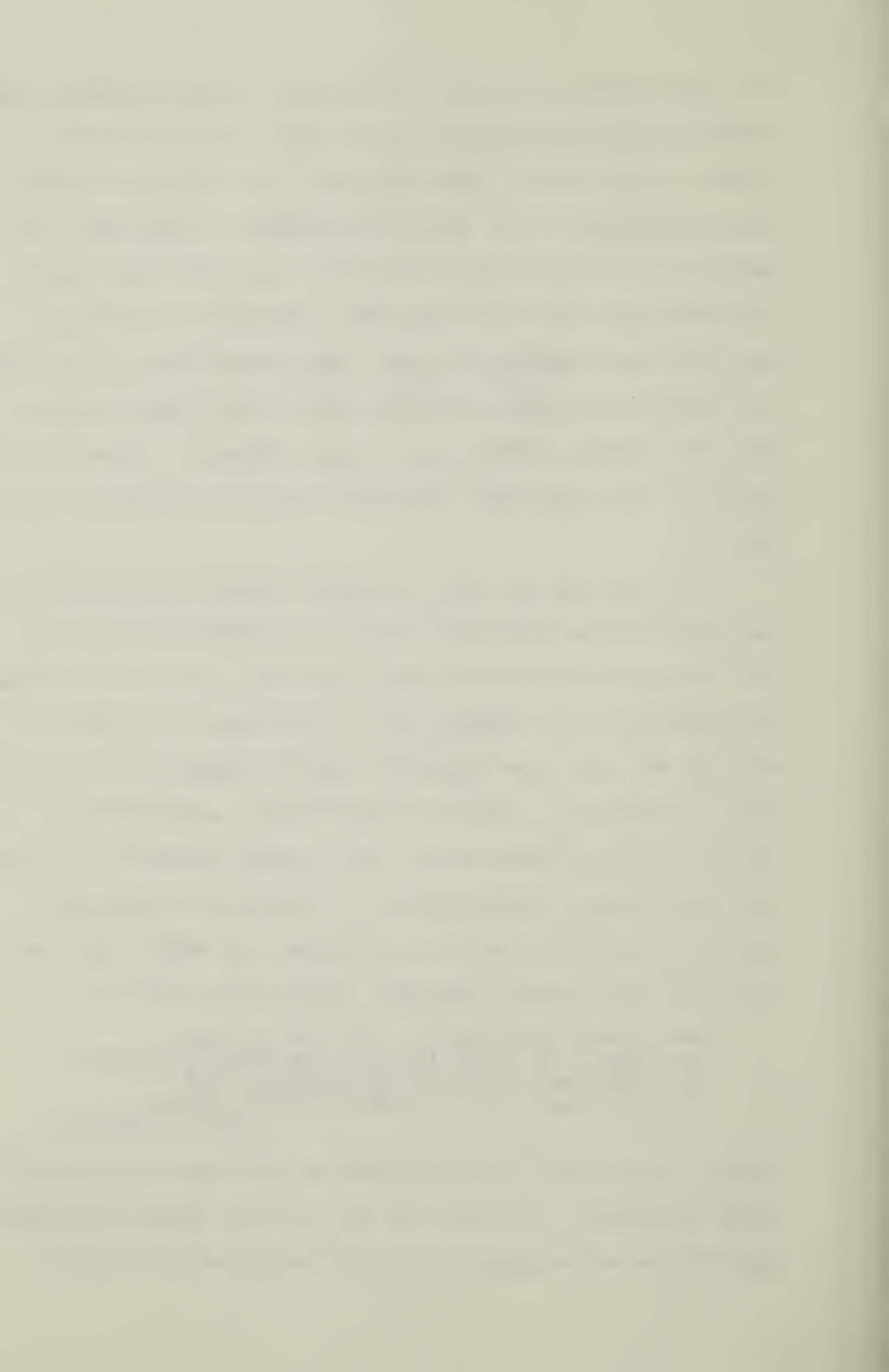


ihn unerreichbar zu sein. Er war der grosse Feldherr, dem selbst der Schwedenkönig Gustav Adolf noch Bewunderung zollte. Als aber auf dem Reichstag die Absetzung Wallensteins erfolgte, wurde sein Selbstgefühl erschüttert. Er begann, an seinem Glück zu zweifeln und versuchte, durch die Astrologie sich vor ähnlichen Zufällen zu schützen; denn, wie die Herzogin betont, "dem alten Glück, / Der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend / Wandt er sein Herz den dunklen Künsten zu." (W.T. 1406-08) Wallenstein versucht nun, mit Hilfe der Sterne sein Schicksal zu berechnen.

Gleichzeitig ist die erlittene Schmach auf dem Reichstag entscheidend für Wallensteins eigenmächtige Politik, die der traditionellen Politik des Hofes und der Erhaltung der alten Ordnung zuwiderläuft. Der Kaiser ist nicht so sehr an der möglichst baldigen Wiederherstellung des Friedens interessiert, sondern er will einen katholischen Frieden, der die Erweiterung des österreichischen Besitzes mit sich bringt. Wallenstein aber geht es um das ganze Reich und nicht nur um die Interessen des Hofes, wie er dies auch ganz offen gegenüber Questenberg darlegt:

> Vom Kaiser freilich hab ich diesen Stab,
> Doch führ ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr,
> Zur Wohlfahrt aller, zu des _Ganzen_ Heil,
> Und nicht mehr zur Vergrösserung des _Einen_!
> (_Picc_. 1180-83)

Dieses politische Ziel Wallensteins wird auch von anderer Seite bestätigt. So hatte es Max bereits früher gegenüber Questenberg verteidigt, und selbst Wallensteins Gegner,



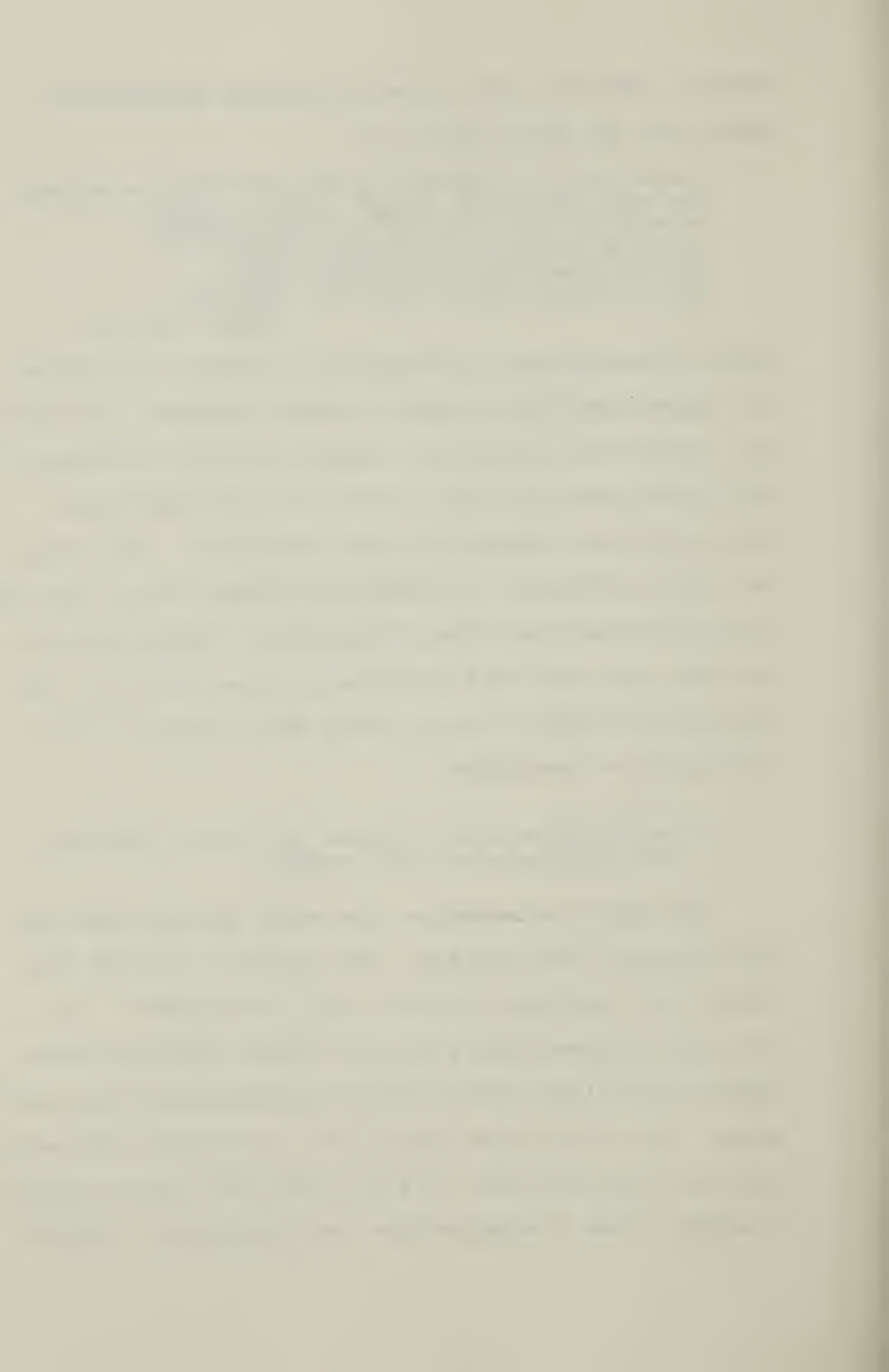
Octavio, führt die Idee eines allgemeinen Friedens als Hauptgrund für dessen Verrat an:

> Nichts will er, als dem Reich den Frieden schenken;
> Und weil der Kaiser diesen Frieden hasst,
> So will er ihn - er will ihn dazu zwingen!
> Zufriedenstellen will er alle Teile,
> Und zum Ersatz für seine Mühe Böhmen,
> Das er schon innehat, für sich behalten.
> (*Picc*. 2333-38)

Später versucht dann Wallenstein mit dieser Friedensidee die Pappenheimer noch einmal an sich zu reissen, aber dieser Versuch wird vereitelt. Jedoch ist auch Wallensteins Ziel nicht ganz rein; denn es ist mit dem ehrgeizigen Streben nach der böhmischen Krone verbunden. Aber trotzdem will der Feldherr dem Reich den Frieden geben, und diese Friedensidee dient dazu, Wallenstein "Ideenschwung" zu verleihen und das Motiv der Rache am Kaiser, das bei dem historischen Feldherrn eine grosse Rolle spielt, in den Hintergrund zu verdrängen.

g) Wallensteins Sternenglaube und seine Auffassung des Schicksals und der Nemesis

Das Zögern Wallensteins wird nicht zuletzt durch das astrologische Motiv erklärt. Der Feldherr will für sein Handeln den günstigen "Aspekt" (*W.T.* 9) abwarten. Wie Schiller in einem Brief an Goethe betont, will er seinem Helden durch dieses Motiv "einen augenblicklichen Schwung"[155] geben. Die realistische Gestalt des Wallenstein wird somit durch den Sternenglauben in eine idealische Sphäre gehoben; er erhält etwas Geheimnisvolles und Unnahbares. Schiller



nahm das astrologische Motiv zunächst nicht sehr ernst und sah in ihm eine "Fratze" und eine "Mischung des thörigten und abgeschmackten mit dem Ernsthaften und Verständigen."[156] Erst auf den Einfluss Goethes hin erhält das Motiv seine symbolische Bedeutung.[157]

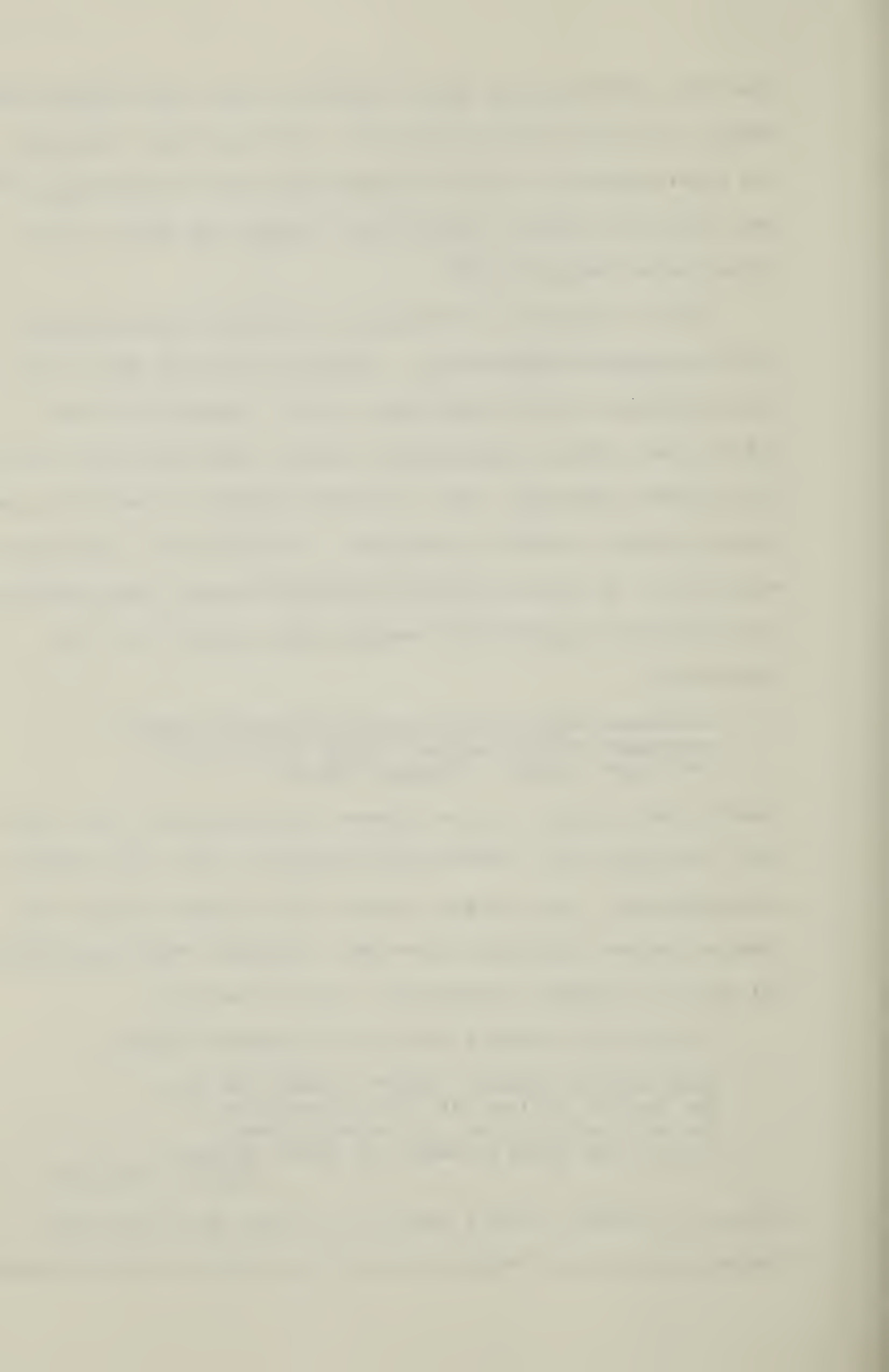
Von der Umgebung Wallensteins wird der Sternenglaube unterschiedlich aufgenommen. Während Illo und Terzky ihn als Aberglauben betrachten und mit der Unterschriftserklärung den Sternen nachhelfen wollen, lehnt ihn Max nicht ab, sondern versucht, ihn als einen Glauben an Geister und geheimnisvolle Kräfte zu erklären. Als Illo den zögernden Wallenstein zu einem schnellen Entschluss und zum Erfassen des richtigen Augenblicks bewegen will, sagt er zu dem Feldherrn:

> In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
> Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
> Ist deine Venus! (<u>Picc</u>. 962-64)

Obwohl diese Worte von dem krassen Materialisten Illo kommen, enthalten sie nichtsdestoweniger den Kern des Schicksalsgedankens. Der Mensch selbst wird als die Quelle und Ursache seines Schicksals gesehen. Ähnlich wird das Schicksal auch von Thekla aufgefasst, als sie betont:

> Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme.
> . . .
> Dass ich mir selbst gehöre, weiss ich nun.
> Den festen Willen hab ich kennenlernen,
> Den unbezwinglichen, in meiner Brust,
> Und an das Höchste kann ich alles setzen.
> (<u>Picc</u>. 1840-53)

Selbst die Gräfin Terzky verweist auf die Bedeutung der Übereinstimmung des Menschen mit sich selbst, wenn sie auch



mit ihren Worten versucht, den zögernden Wallenstein zum Handeln zu bringen:

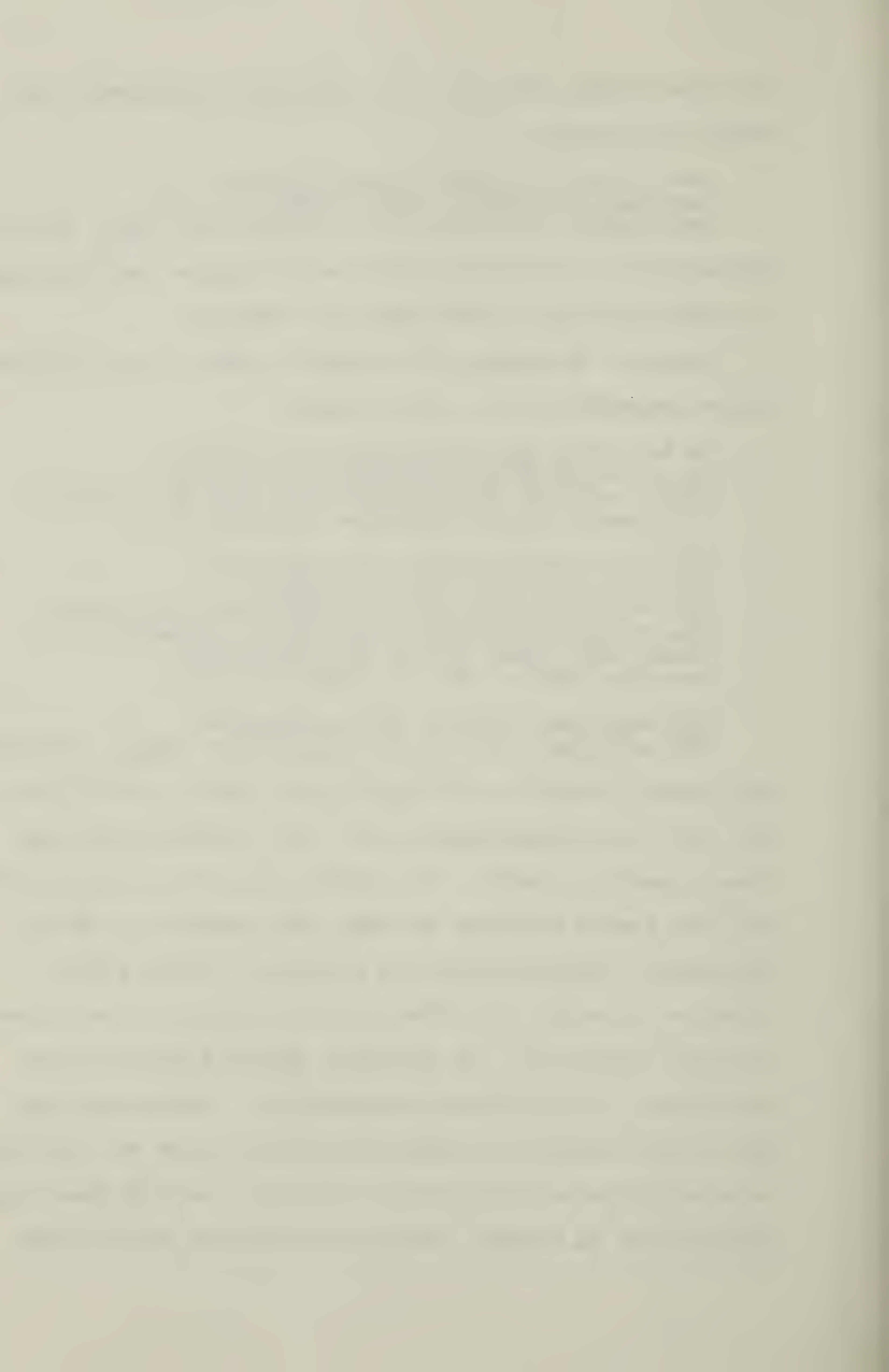
> Denn Recht hat jeder eigene Charakter,
> Der übereinstimmt mit sich selbst, es gibt
> Kein andres Unrecht als den Widerspruch. (W.T. 600-02)

Schliesslich versteht auch Wallenstein später das Schicksal in enger Beziehung zu dem Wesen des Menschen.

Zunächst verteidigt der Feldherr jedoch seinen Sternenglauben gegenüber Illo, wenn er sagt:

> Du kannst in die Geheimnisse nicht schauen.
> Nur in der Erde magst du finster wühlen,
> Blind, wie der Unterirdische, der mit dem bleichen
> Bleifarbnen Schein ins Leben dir geleuchtet.
> . . .
> Doch, was geheimnisvoll bedeutend webt
> Und bildet in den Tiefen der Natur, -
> Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
> Bis in die Sternenwelt, mit tausend Sprossen,
> Hinauf sich baut, an der die himmlischen
> Gewalten wirkend auf und nieder wandeln,
> . . .
> Die sieht das Aug nur, das entsiegelte,
> Der hellgebornen, heitern Joviskinder. (Picc. 969-85)

Wallenstein betrachtet sich als eines dieser "Joviskinder," die sich von dem Machtbereich der Erde entfernen und dem Himmel zuwenden können. Er glaubt, die geheime Gesetzlichkeit des Kosmos erfassen und über ihn verfügen zu können. Wallenstein verlangt Gewissheit über den Erfolg seines Handelns und setzt sein Wissen um die Sterne für seine politischen Ziele ein. Er versucht, seinen eigenen Willen den Sternen und dem Kosmos aufzuzwingen. Wallenstein gehört jedoch durchaus dem Machtbereich der Erde an. Er ist zu sehr in diesem Machtbereich verhaftet, um sich über ihn hinwegsetzen zu können. Dies wird deutlich, wenn er Max



gesteht:

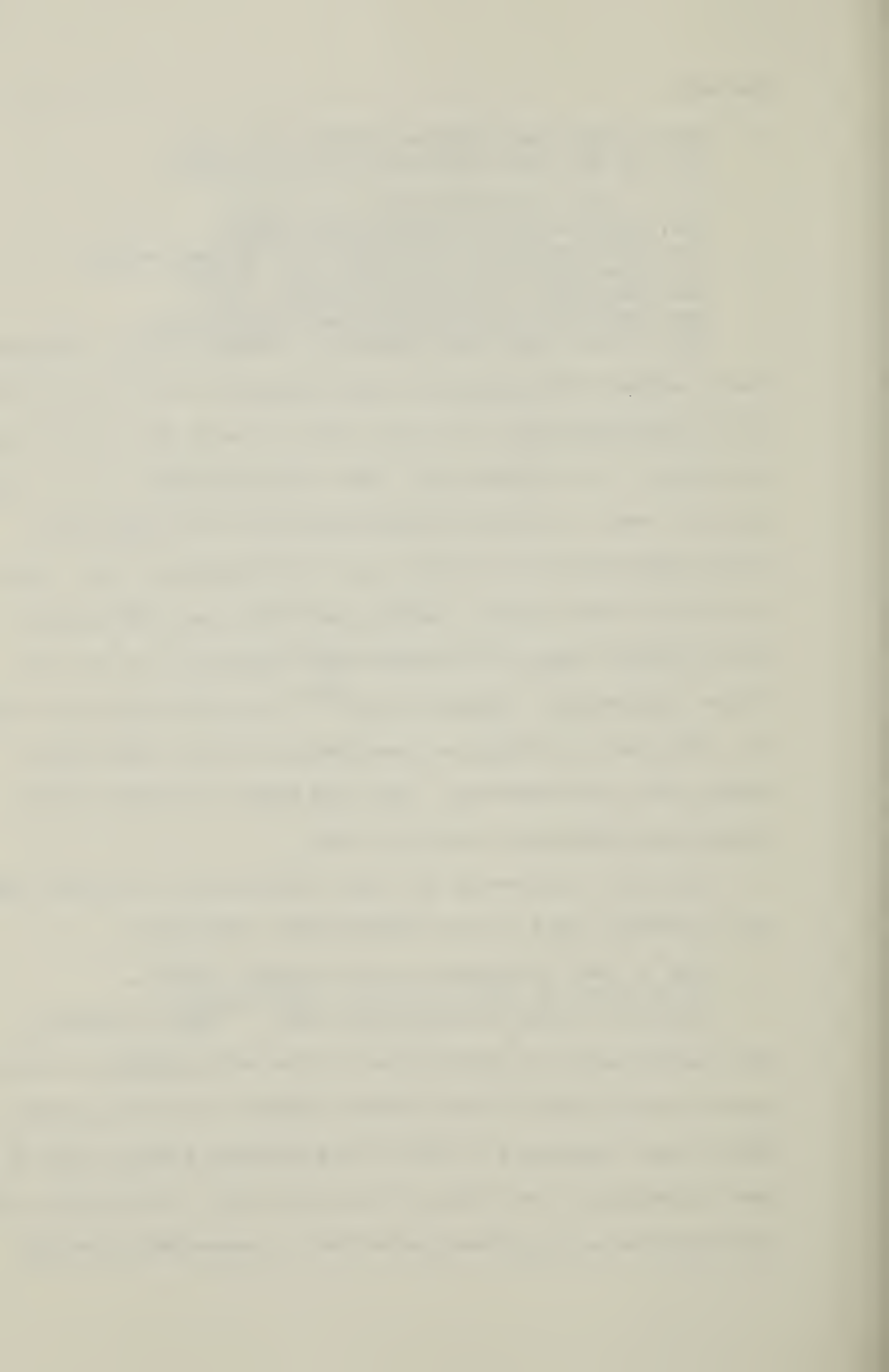
> Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur,
> Und zu der Erde zieht mich die Begierde.
> . . .
> Was die Göttlichen uns senden
> Von oben, sind nur allgemeine Güter,
> Ihr Licht erfreut, doch macht es keinen reich,
> In ihrem Staat erringt sich kein Besitz.
> Den Edelstein, das allgeschätzte Gold
> Muss man den falschen Mächten abgewinnen,
> Die unterm Tage schlimmgeartet hausen. (W.T. 797-806)

Damit entlarvt Wallenstein seine früheren Worte an Illo als eine Selbsttäuschung. Er ist nicht so sehr ein Joviskind, sondern er ist vielmehr wie "der Unterirdische," d. h. wie Saturn. Wenn in diesem Zusammenhang die scheinbar günstige Verheissung der Sterne nun so verstanden wird, dass Jupiter für den Kaiser, Saturn und Mars aber für Wallenstein stehen, sagen die Sterne die Wahrheit, nur der Befrager Wallenstein täuscht sich.[158] Das astrologische Motiv ist also von Anfang an zweideutig, seine Verwendung erhöht aber den Eindruck, dass der Held von einem erbarmungslosen Schicksal verfolgt wird.

Auch die Auffassung von Max Piccolomini ist daher nicht ganz richtig, wenn er von Wallenstein behauptet:

> Wie er sein Schicksal an die Sterne knüpft,
> So gleicht er ihnen auch in wunderbarer,
> Geheimer, ewig unbegriffner Bahn. (Picc. 2549-51)

Denn selbst als die glückliche Sternstunde gekommen scheint, handelt Wallenstein nicht sofort, sondern sein Entschluss fällt erst, nachdem er sich in dem grossen Monolog und in dem Gespräch mit der Gräfin Terzky mit der Problematik seines Handelns auseinandergesetzt hat. Ausserdem erreicht



ihn gerade im Augenblick der erwarteten günstigen Stunde die Nachricht von der Gefangennahme Sesins. Dieser Vorfall ist für ihn zwar ein "böser Zufall" (W.T. 92), der ihn "blind waltend" und "finster herrschend" (W.T. 137) mit sich zu reissen droht, aber im Grunde ist er nur die Folge seines eigenen Handelns. Wallenstein wusste um das Misstrauen des kaiserlichen Hofes und hatte ihn durch seine geheimen Verhandlungen mit den Schweden selbst argwöhnisch gemacht. Darüber hinaus verneint Wallenstein später die Existenz des Zufalls:

> Es gibt keinen Zufall;
> Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt,
> Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.
> (W.T. 944-46)

Daher setzt Wallenstein auch so grosses Vertrauen in Octavio Piccolomini; denn für seine Treue schien ihm vom Schicksal selbst ein Pfand vorzuliegen. Aber in seiner Verblendung missachtet Wallenstein die Fragwürdigkeit seiner nächsten Umgebung und hält trotz aller Warnungen an Octavio fest; denn, wie er sagt, "lügt er, dann ist die ganze Sternkunst Lüge." (W.T. 893) Als dann der Verrat Octavios offenkundig wird, versucht Wallenstein, seinen Sternenglauben zu retten: "Die Sterne lügen nicht, das aber ist / Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal." (W.T. 1668-69) Durch den Widerspruch zwischen dem wirklichen Geschehen und der Wahrheit der Sterne, wie Wallenstein sie versteht, verfällt der Feldherr in die Unterscheidung von Lüge und höherer Wahrheit und damit zwi-



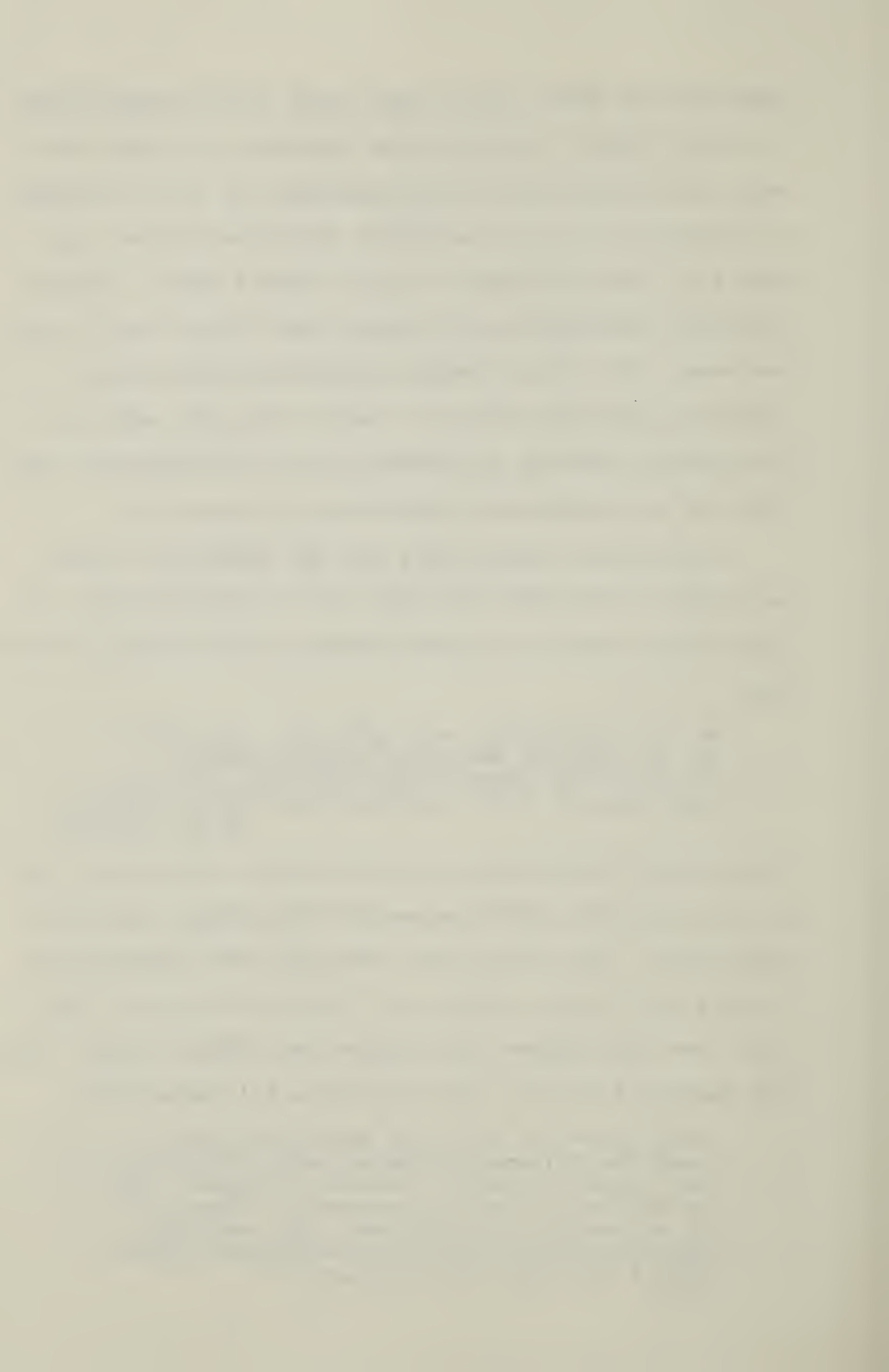
schen Gut und Böse, die er kurz zuvor noch geleugnet hatte. (W.T. 783-86) Wallensteins Vertrauen in Octavio erweist sich genauso als Selbsttäuschung wie sein Vertrauen in Buttler, den er als rettenden Freund betrachtet, obwohl eine innere Stimme ihn gegen Buttler warnt. Dieses Vertrauen Wallensteins zu Octavio aber ist ein Zug in seinem Wesen, der ihn den Herzen menschlich näherbringt. Ausserdem geschieht weder der Verrat Octavios noch der Meuchelmord Buttlers im Widerspruch zu dem Schicksal, sondern sie entspringen aus Wallensteins eigenem Tun.

Wallenstein findet erst, als der Abfall vom Kaiser vollzogen ist und das Schicksal auf ihn hereinbricht, zu sich selbst zurück und gewinnt seine innere Sicherheit wieder:

> Es ist entschieden, nun ists gut - und schnell
> Bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen,
> Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell,
> Nacht muss es sein, wo Friedlands Sterne strahlen.
> (W.T. 1740-43)

Jetzt braucht Wallenstein auch die Sterne nicht mehr, und er ignoriert die Ankündigungen der Katastrophe durch den Astrologen. Die Sterne haben nun nicht mehr Wirkung auf ihn als der Hinweis Gordons auf "Gottes Vorsehung" (W.T. 3628) oder die Träume und Gesichte der Gräfin Terzky. Wie Max Kommerell betont, sind die Sterne bei Wallenstein

> verhängnisvolle Winke aus dem ungöttlichen Grund des Ich und bezeichnen seine, eine Weile lang magisch wirkende, zuletzt versagende Willensübermacht über das Geschehen. Stern ist das starke Ich als Schicksal, die scheinbar unaufhörliche und doch kurz befristete Einhelligkeit von Wille und Weltlauf.[159]

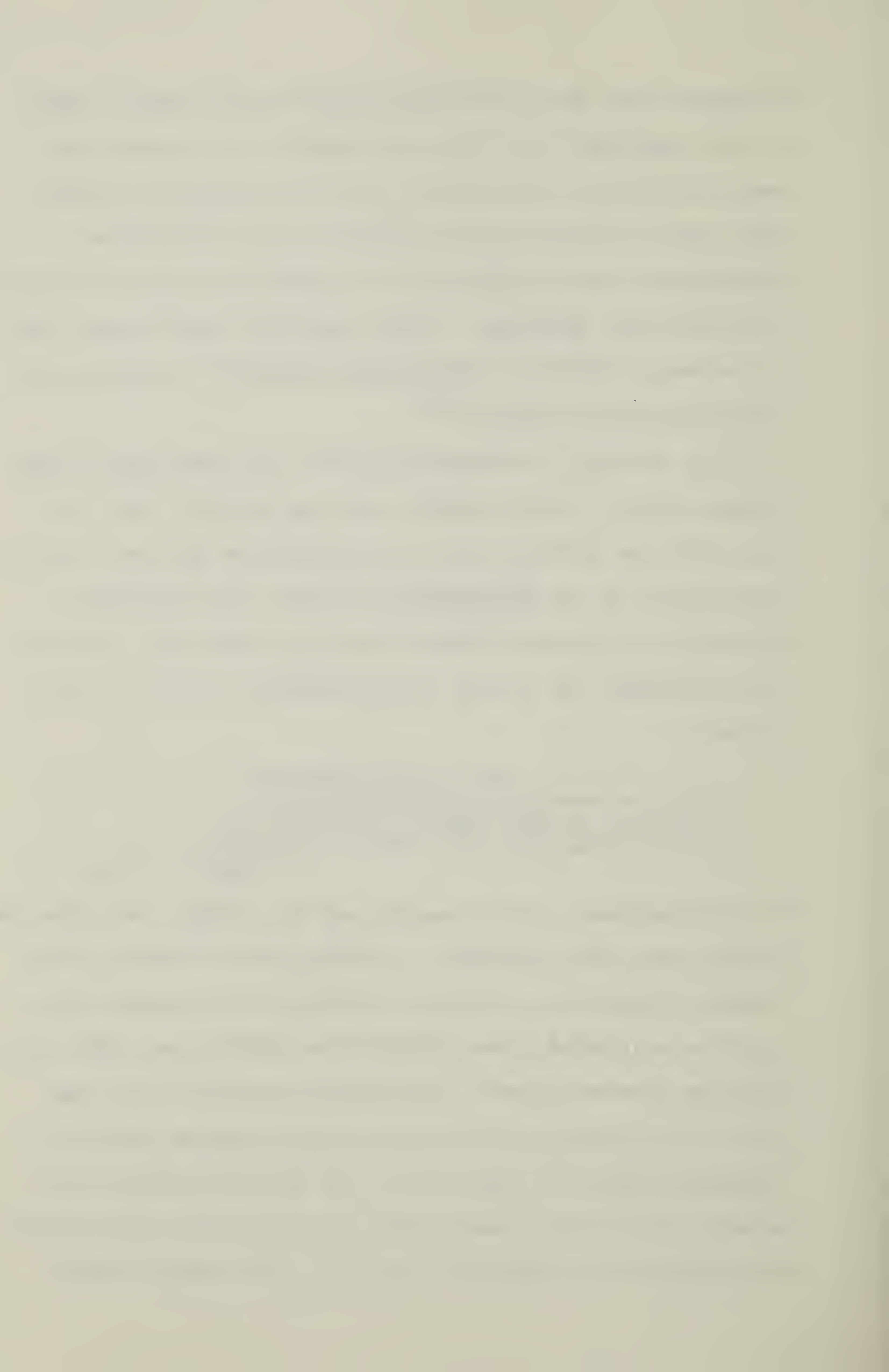


Es zeigt sich, dass der Sternenglaube Wallensteins nicht so fest gegründet ist, wie es zunächst den Anschein hat. Denn Wallensteins Entschluss ist eine sittliche Entscheidung, und er fasst ihn ohne Rücksicht auf die Sterne. Wallenstein nimmt am Ende sein Schicksal an und ist voller Zuversicht und Hoffnung. Darin zeigt er, wie Gerhard Kaiser betont, nicht nur "Schicksalsblindheit," sondern auch "Schicksalsgelassenheit."[160]

Wie bereits im Zusammenhang mit dem Drama Don Carlos erwähnt wurde, ist vor allem auch das Bild der Saat und Ernte für das Verstehen der Schicksalsidee und der Nemesisvorstellung in der Wallenstein-Trilogie von Bedeutung. Wallenstein verwendet dieses Bild zum ersten Mal, als er Illo gegenüber von seinem Sternenglauben spricht und behauptet:

> Auch des Menschen Tun
> Ist eine Aussaat von Verhängnissen,
> Gestreuet in der Zukunft dunkles Land,
> Den Schicksalsmächten hoffend übergeben.
> (Picc. 989-92)

Die Verhängnisse werden demnach als die Folgen von eines jeden Menschen Tun angesehen. Von der Art und Weise dieses Tuns aber hängt es ab, wie das Schicksal des Menschen beschaffen sein wird; denn Unrecht oder böse Taten rufen nur weiteres Unrecht hervor. Wallenstein spricht hier zwar von "Schicksalsmächten" und im grossen Monolog sogar von "tückschen Mächten" (W.T. 190), die über das menschliche Handeln entscheiden, aber später wird deutlich, dass damit allein die Nemesis gemeint ist; d. h. die Folgen seiner

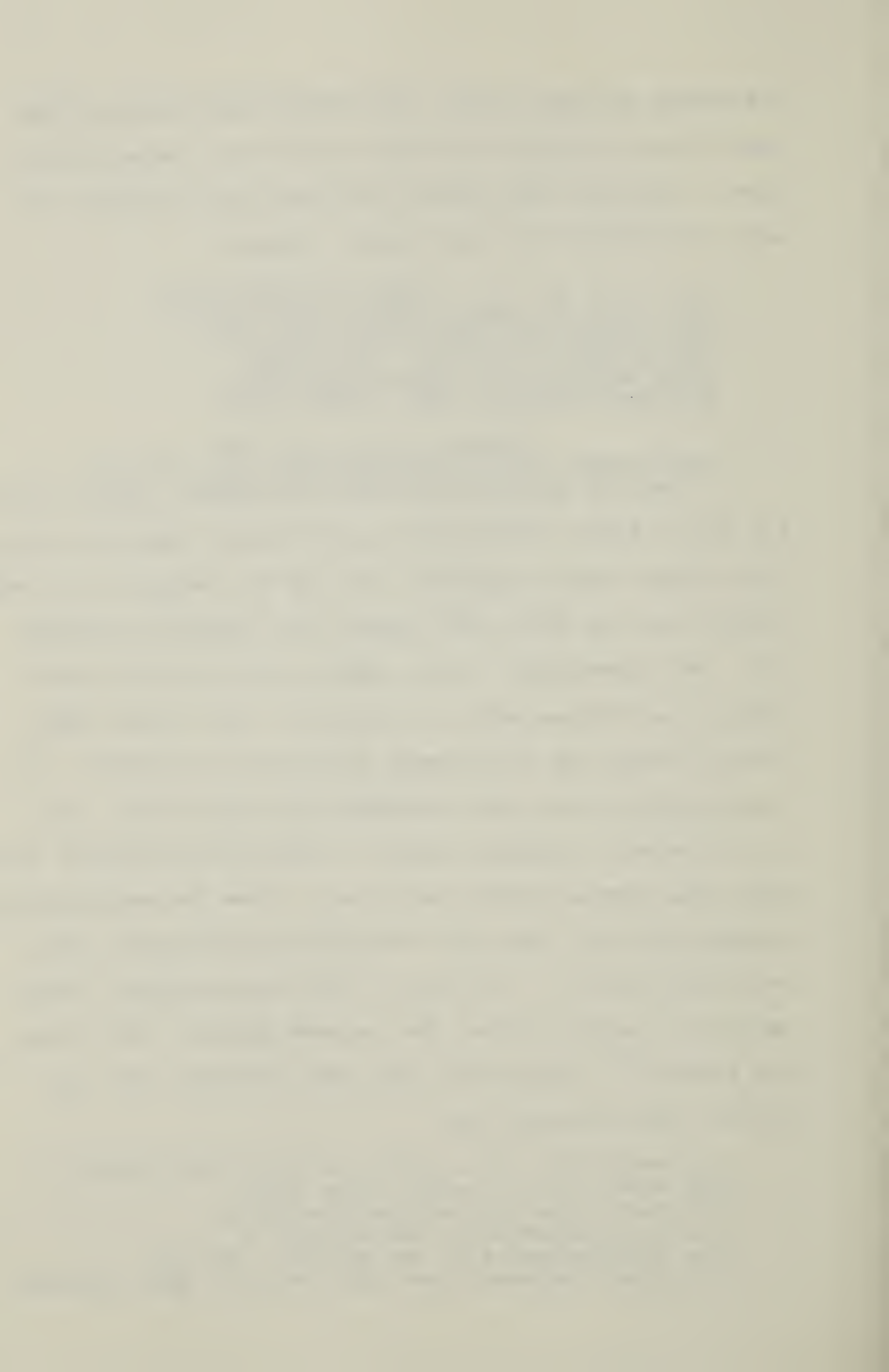


Tat wirken auf ihn zurück. Denn Wallenstein weiss, dass sein Verrat am Kaiser die Rache der Nemesis herausfordern wird. Nicht nur der Kaiser wird durch ihn bestraft, sondern der Feldherr ist sich dessen bewusst,

> dass der Rache Stahl
> Auch schon für _meine_ Brust geschliffen ist.
> Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sät,
> Erfreuliches zu ernten. Jede Untat
> Trägt ihren eignen Rache-Engel schon,
> Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.
> . . .
> Geschehe denn, was muss.
> Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
> In uns ist sein gebietrischer Vollzieher. (_W.T._ 647-56)

Aus diesen Worten Wallensteins geht hervor, dass die Nemesis keine höhere Macht darstellt, die auf den Menschen einwirkt, sondern aus dem Wollen und Handeln des Menschen erklärbar ist. Der Unterschied zu den frühen Dramen besteht dabei darin, dass Wallenstein die Nemesis in sich selbst fühlt und ihr Wirken aus der eigenen unrechten Tat erklärt. Wallenstein löst durch sein Verhalten jene Gegenkräfte aus, die zu seinem Untergang führen; er büsst das sittliche Vergehen des Verrats durch seinen Tod. Diese Wechselbeziehung zwischen Tat und Lohn tritt besonders auffällig bei Illo und Terzky hervor. Mit diesen beiden gewissenlosen Intriganten hat selbst Gordon, der ja nach Schiller "die Moral des Stücks"[161] aussprechen soll, kein Mitleid; denn der Antrieb ihres Handelns war

> Ihr schlechtes Herz, nicht die Gewalt der Sterne.
> _Sie_ warens, die in seine ruhge Brust
> Den Samen böser Leidenschaft gestreut,
> Die mit fluchwürdiger Geschäftigkeit
> Die Unglücksfrucht in ihm genährt - Mag sie
> Des bösen Dienstes böser Lohn ereilen! (_W.T._ 2743-48)

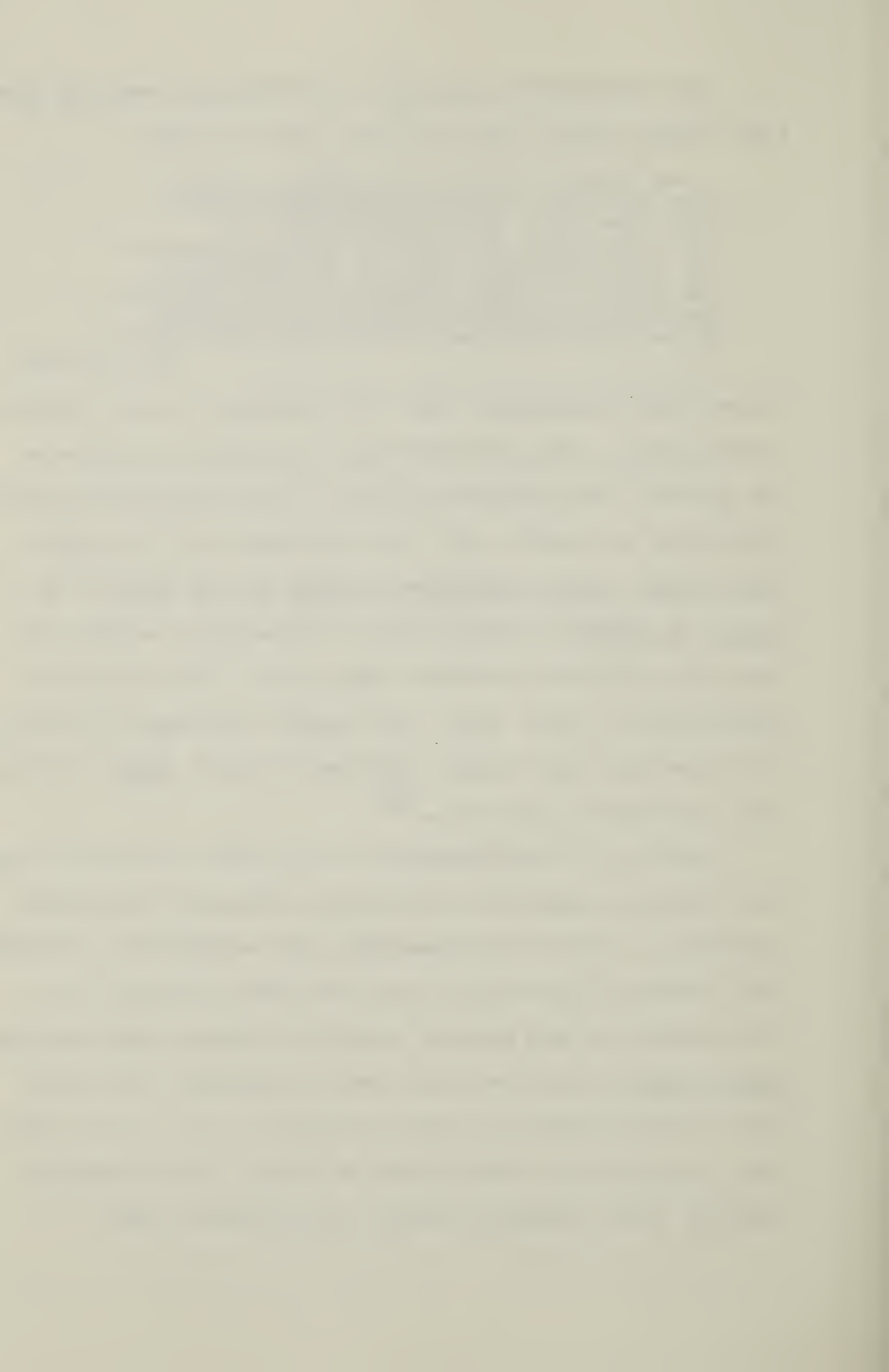


Dass Wallenstein Charakter und Schicksal durchaus als eine Einheit sieht, wird offenbar, wenn er sagt:

> - Des Menschen Taten und Gedanken, wisst!
> Sind nicht wie Meeres blindbewegte Wellen.
> Die innre Welt, sein Mikrokosmos, ist
> Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.
> Sie sind notwendig, wie des Baumes Frucht,
> Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln.
> Hab ich des Menschen Kern erst untersucht,
> So weiss ich auch sein Wollen und sein Handeln.
> (W.T. 953-60)

Dieser Schicksalsgedanke ist weit entfernt von den antiken Vorstellungen, denn er beruht auf der Idee der Autonomie des Menschen und erinnert vielmehr an die bereits zitierte Auffassung von Herder, der das Schicksal als "die natürliche Folge unsrer Handlungen, unsrer Art zu denken, zu sehen, zu wirken" angesehen hat. Wallenstein betont ausdrücklich, dass es der Mensch ist, der in "des Geschicks geheimnisvolle Urne" (W.T. 185) greift und über sein Schicksal entscheidet und nicht, wie das in Homers *Ilias* der Fall ist, der höchste Gott Zeus.[162]

Ähnlich wie der Makrokosmos so ist für Wallenstein auch das Innere des Menschen auf gewisse Ordnungen und Gesetze gegründet. Diese Gesetzmässigkeit des menschlichen Schicksals verweist gleichzeitig auf eine höhere Ordnung, von der Schiller in dem bereits zitierten Aufsatz *Über die tragische Kunst* gesprochen hat, als er ausführte, dass sich die "Unzufriedenheit mit dem Schicksal" in die Ahnung "einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens" zu verwandeln habe.



h) Wallensteins Verrat

Bereits als Wallenstein durch die Herzogin von der Lage in Wien unterrichtet wird, fühlt er sich zur Tat gedrängt: "O! sie zwingen mich, sie stossen / Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein." (Picc. 702) Später, in seinem grossen Monolog, den Goethe "die Achse des Stücks"[163] genannt hat, und in seinen Gesprächen mit der Gräfin Terzky und mit Max setzt Wallenstein sich mit den Argumenten für und gegen den Verrat am Kaiser auseinander. Der Held wird sich der Bedingtheit des menschlichen Handelns bewusst und erkennt, dass er die Tat vollbringen muss, nur weil er mit dem Gedanken gespielt hat:

> Es war nicht
> Mein Ernst, beschlossne Sache war es nie.
> In dem Gedanken bloss gefiel ich mir;
> Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
> Wars unrecht, an dem Gaukelbilde mich
> Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?
> Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
> Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
> Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
> (W.T. 146-54)

Durch sein zweideutiges Verhalten hat Wallenstein den Verdacht des Verrats auf sich gezogen und sich in ein selbstgesponnenes Netz verstrickt. Wallenstein muss erkennen, dass er über eine Tat, sobald sie der "Notwendigkeit" (W.T. 183) des geschichtlichen Ablaufs angehört, nicht mehr verfügen kann. Er erscheint in dem Urteil der Welt strafbar und kann sich von dieser Schuld nicht mehr befreien. Deshalb versucht der Feldherr, sein Handeln vor dem schwedischen Oberst zu rechtfertigen: "Zu meiner Sicherheit, aus

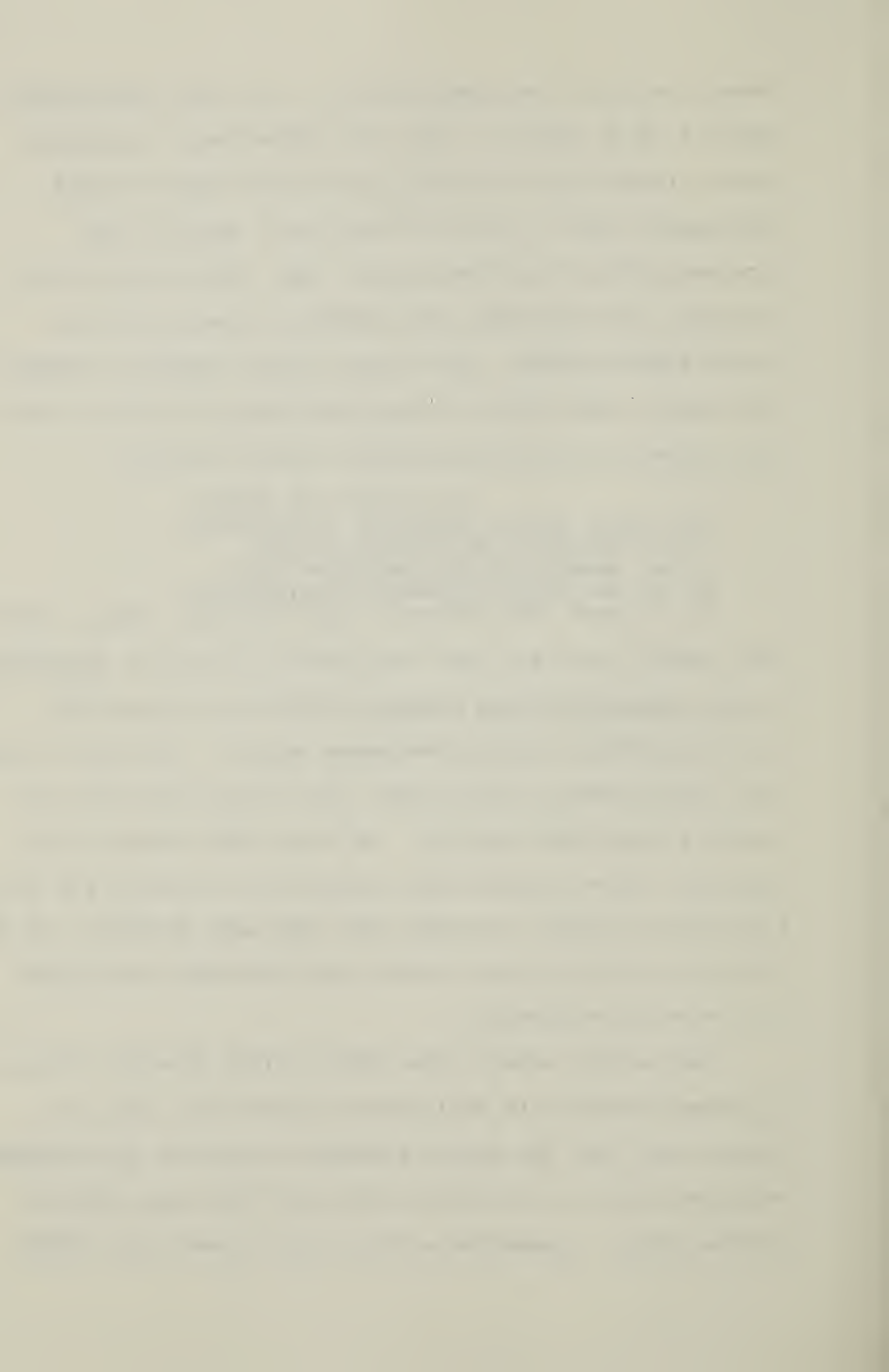


Notwehr tu ich / Den harten Schritt, den mein Bewusstsein tadelt." (W.T. 269-70) Zwar will Wallenstein mit diesen Worten seinen Verrat beschönigen und die eigene Schuld verringern, aber es wird auch offenbar, dass er sich durchaus seines Vergehens bewusst ist. Dass Wallensteins Gewissen nicht schweigt, geht darüber hinaus schon aus seinem Zögern hervor. Wie schwer dieses Vergehen tatsächlich wiegt, wird aus der Vergegenwärtigung der Macht deutlich, gegen die sich Wallensteins Verrat richtet:

> Du willst die Macht,
> Die ruhig, sicher thronende erschüttern,
> Die in verjährt geheiligtem Besitz,
> In der Gewohnheit festgegründet ruht,
> Die an der Völker frommem Kinderglauben
> Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt. (W.T. 193-98)

Viel stärker noch als hier hat Schiller in seiner Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs die Macht der Legalität, der Pflichttreue und des Gewissens betont. Der Kaiser ist eine traditionelle Institution, und ihm sind Soldaten und Generale Loyalität schuldig. Im Drama aber versucht Wallenstein, diese Vorstellungen abzuwerten und nennt sie verächtlich das "ganz / Gemeine" und "das ewig Gestrige" (W.T. 207-08), um wenig später jedoch die Bedeutung des Gefühls der Treue hervorzuheben.

Ganz anders urteilt die Gräfin Terzky über die Treue. In ihrem Gespräch mit Wallenstein betont sie, dass der Kaiser durch den Arm seines Feldherrn ungeheure Freveltaten begangen habe und sich daher nicht auf Recht und Pflicht berufen könne. Ausserdem erinnert der Hinweis der Gräfin



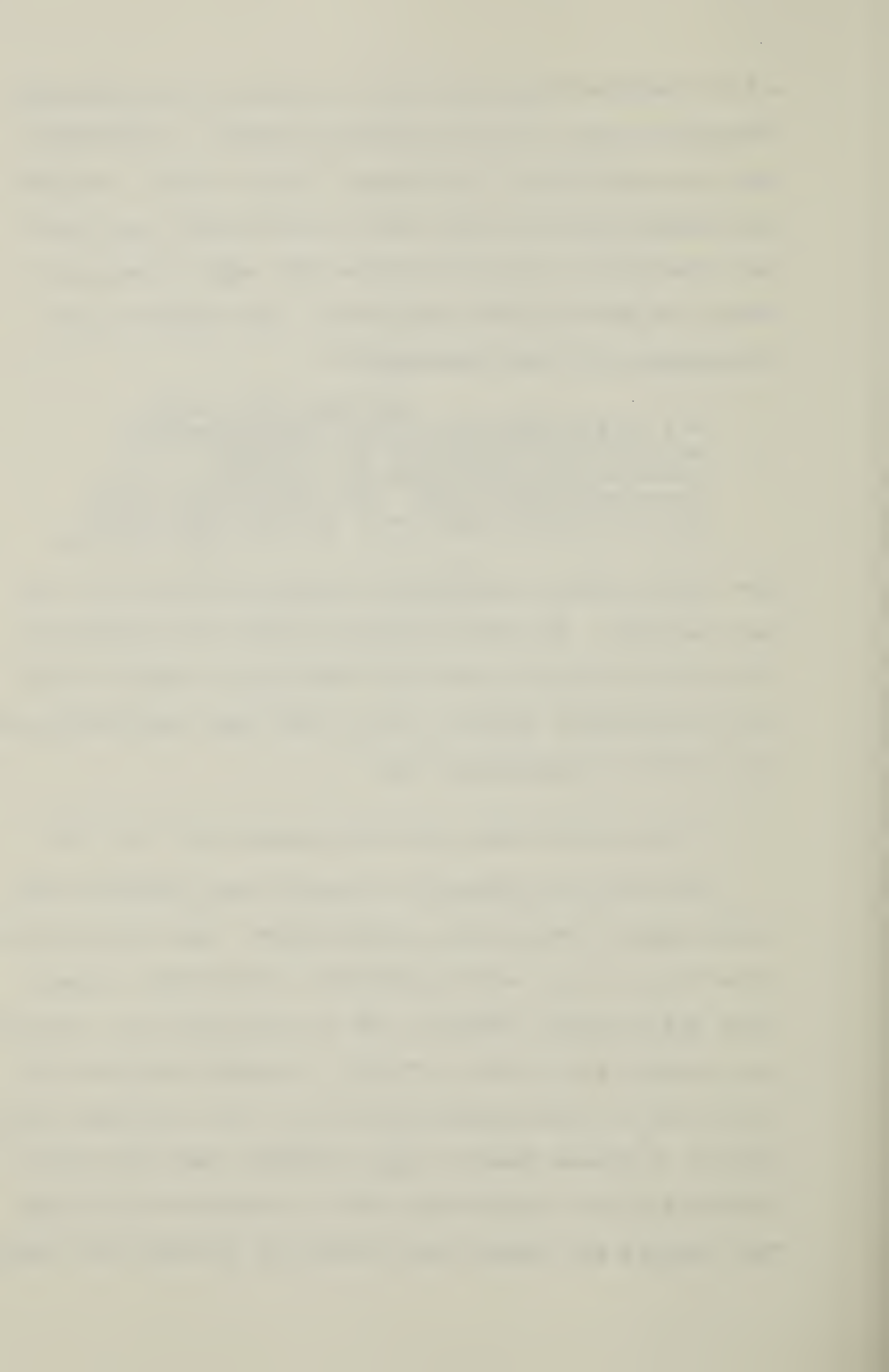
auf die Endbewertung allen Tuns an Fiesco, wenn sie sagt: "Entworfen bloss, ists ein gemeiner Frevel, / Vollführt, ists ein unsterblich Unternehmen." (W.T. 470-71) In diesem Gespräch geschieht die Wende Wallensteins zum Verrat. Zwar widerstrebt ihm die unrechte Tat, aber er kann auf Grösse und Erfolg nicht verzichten. Der Gedanke an Tatenlosigkeit ist ihm unerträglich:

> Ich kann mich nicht,
> Wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer,
> An meinem Willen wärmen und Gedanken -
> Nicht zu dem Glück, das mir den Rücken kehrt,
> Grosstuend sagen: Geh! Ich brauch dich nicht.
> Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet.
> (W.T. 523-28)

Hier macht sich der Unterschied zwischen Wallenstein und Max bemerkbar. Es ist im gewissen Sinne der Unterschied zwischen dem Realisten und dem Idealisten, obwohl Wallenstein kein reiner Realist ist und eher als "phantastischer Realist"[164] zu bezeichnen wäre.

i) Die Entscheidung Max Piccolominis und sein Tod

Als die Entscheidung des Verrats schon gefallen ist, treffen Max und Wallenstein aufeinander. Max ist auf doppelte Weise in die Welt Wallensteins verstrickt: einmal durch seine grosse Verehrung für den Feldherrn und zum anderen durch seine Liebe zu Thekla. Deshalb behauptet er: "Fest, wie in einem Zauberringe, hält / Das Schicksal mich gebannt in diesem Namen." (Picc. 788-89) Dass das Bild, das Max sich von Wallenstein macht, idealisiert ist, darüber belehrt ihn Thekla; denn nicht der Feldherr ist "wahr-



haft," "unverstellt," "gut" und "edel" (Picc. 1700-03), sondern Max selbst. Für Max ist das Herz und damit die Stimme des Gewissens der alleinige Masstab seines Handelns. Er misstraut der Welt der Staatskunst und Machtpolitik, in der Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit und Vertrauen keinen Platz haben. Aus diesem Grunde verurteilt er das Verhalten Octavios, der das Vertrauen des Freundes betrogen hat.

Aber auch der Versuch von Max, Wallenstein vom Verbrechen des Hochverrats, das er "schwarz, wie die Hölle" (W.T. 778) nennt, zurückzurufen und auf einen sittlichen Weg zu lenken, scheitert. Wie später die Königin Elisabeth in Maria Stuart, so beruft sich Wallenstein auf die Notwendigkeit, um seine Tat zu rechtfertigen und sein Gewissen zu beruhigen:

> Doch, wo von zwei gewissen Übeln eins
> Ergriffen werden muss, wo sich das Herz
> Nicht ganz zurückbringt aus dem Streit der Pflichten,
> Da ist es Wohltat, keine Wahl zu haben,
> Und eine Gunst ist die Notwendigkeit.
> - Die ist vorhanden. Blicke nicht zurück.
> (W.T. 697-702)

Wallenstein besass jedoch durchaus die Freiheit der Wahl, aber ein Verzicht auf Grösse und Macht lässt sein ehrgeiziger Charakter nicht zu. Statt dessen behauptet er: "Wer nicht vertrieben sein will, muss vertreiben." (W.T. 791) Indem Wallenstein Gewalt mit Gewalt bekämpfen will, erweist er sich als realistischer Charakter und steht damit im Gegensatz zu Maria Stuart, die als idealistische Gestalt sich freiwillig der Gewalt unterwirft und sie damit



vernichtet. Ausserdem fordert Wallenstein Max zur Entscheidung zwischen dem Freund und dem Kaiser auf und zeigt damit, dass eine Freiheit der Entscheidung besteht.[165]

Aus dem sittlichen Zwiespalt, in dem sich Max befindet, verweist ihn Thekla in der Abschiedsszene auf den richtigen Weg. Indem er sich von Wallenstein und damit auch von der Geliebten trennt, folgt er der Stimme seines Gewissens. Max kann die Reinheit seines Herzens nur um den Preis des Todes bewahren. Aber in diesen Tod reisst er auch die Pappenheimer mit hinein. Er warnt sie zwar davor, "zum Führer den Verzweifelnden zu wählen" (W.T. 2423), aber er konnte nicht erwarten, dass sie ihn in dieser Notlage im Stich lassen würden. Die Pappenheimer werden somit nicht, wie Benno von Wiese betont, "zu Opfern 'der Rachegöttin',"[166] sondern es ist Max, der ihre Seelen ausdrücklich der "Rachegöttin" (W.T. 2425) weiht. Der Tod der Pappenheimer hat mit dem Walten der Nemesis nichts zu tun. Denn sie richtet lediglich das sittliche Versagen des Menschen, was dadurch geschieht, dass aus der unrechten Tat selbst die Strafe entspringt. Gerhard Kaiser sieht in Max ganz zu Recht "die tragische Kritik am Idealisten, der sein Herz gegen die Welt ausspielt." Er muss aus dem Leben fliehen, weil er das Ideal, statt es "in sich festzustellen, ausser sich vorfinden und damit den Himmel auf Erden haben will."[167]

Schiller war sich dessen bewusst, dass weder Max noch Octavio Piccolomini den Wallenstein verdunkeln durften. Deshalb hat er sich in einem Brief an Körner dagegen ge-



wehrt, dass dieser zu grosses Gewicht auf Max legte und ausgeführt:

> Nach meiner Ueberzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht oder allein von ihm ausgeht. - Der Held einer Tragödie braucht nur soviel moralischen Gehalt, als nöthig ist um Furcht und Mitleid zu erregen.[168]

Diese Beurteilung Schillers ist auch besonders wichtig im Bezug auf Wallenstein selbst.

Obwohl der Feldherr Max seinem Ehrgeiz opfern wollte, fühlt er, dass durch dessen Tod "die Blume" (W.T. 3443) aus seinem Leben entschwunden ist. Er beneidet Max um seinen Tod und preist ihn glücklich, da er den Tücken des Schicksals und der Möglichkeit der Schuld entgangen ist. Wallenstein glaubt, durch diesen Tod von Max seinen eigenen Tribut an das Schicksal entrichtet zu haben, und er äussert sogar Bedenken über seine Tat:

> Hätt ich vorhergewusst, was nun geschehn,
> Dass es den liebsten Freund mir würde kosten,
> Und hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen -
> Kann sein, ich hätte mich bedacht - kann sein
> Auch nicht - (W.T. 3657-61)

Aber wie Wallenstein selbst schon andeutet, bestehen Zweifel, dass er tatsächlich anders gehandelt haben würde.

j) Thekla und die Auffassung des Schicksals

Neben Max ist es vor allem Thekla, die sich nur auf ihr eigenes Herz verlässt. Sie stellt die reinste Verkörperung des sittlichen Verhaltens dar und ist sicherer in der Beurteilung ihrer Umgebung als Max. Denn sie ahnt so-



fort die Intrige, vor der sie dann auch den Geliebten warnt. Wie "eine zweite Kassandra"[169] nimmt Thekla prophetisch den Untergang des Hauses Friedland vorweg, in den auch die beiden Liebenden mit hineingezogen werden:

> Es geht ein finstrer Geist durch unser Haus,
> Und schleunig will das Schicksal mit uns enden.
> . . .
> Es lockt mich durch die himmlische Gestalt,
> Ich seh sie nah und seh sie näher schweben,
> Es zieht mich fort, mit göttlicher Gewalt,
> Dem Abgrund zu, ich kann nicht widerstreben.
> (Picc. 1899-1906)

Wenn Thekla hier bereits ihren Gang zum Grab des Geliebten vorauserlebt, bedeutet das nicht, dass sie das Schicksal als eine "entsetzliche, unbegreifliche Gewalt"[170] versteht; denn erst kurz zuvor hatte sie gegenüber der Gräfin Terzky ihren "unbezwinglichen" und "festen Willen" betont, der es ihr ermöglicht, "an das Höchste" alles zu setzen. Aus diesem Grunde verlässt Thekla ja auch Mutter und Vater, um am Grab dem Geliebten nachzusterben. In der Abschiedsszene wird darüber hinaus deutlich, dass Thekla den Verrat des Vaters als die Ursache ihres Untergangs betrachtet:

> Auf unserm Haupte liegt der Fluch des Himmels,
> Es ist dem Untergang geweiht. Auch mich
> Wird meines Vaters Schuld mit ins Verderben
> Hinabziehn. Traure nicht um mich, mein Schicksal
> Wird bald entschieden sein. - (W.T. 2355-59)

Max und Thekla werden durch ihre enge Beziehung zu Wallenstein in das Verderben hineingerissen; denn, wie Max in seiner Vorwegnahme des Unheils ganz richtig erkannt hat, "dieser Königliche, wenn er fällt, / Wird eine Welt im Sturze mit sich reissen." (Picc. 2639-40) Das "Los der



Liebenden"[171] widerspricht daher nicht dem Walten der Nemesis; denn die Nemesis richtet lediglich die Schuldigen, während sie jedoch andererseits die Unschuldigen nicht belohnt. Darüber hinaus trifft sie, wie Wolfgang Wittkowski zu Recht betont, "nur das Natürliche im Menschen und rührt nicht an dessen Freiheit, sich mit Würde über die Bedrängnis zu erheben."[172] Von dieser Freiheit sagt Schiller in seinem Gedicht "Das Ideal und das Leben":

> Nur der Körper eignet jenen Mächten,
> Die das dunkle Schicksal flechten,
> Aber frei von jeder Zeitgewalt,
> Die Gespielin seliger Naturen
> Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
> Göttlich unter Göttern, die Gestalt.[173]

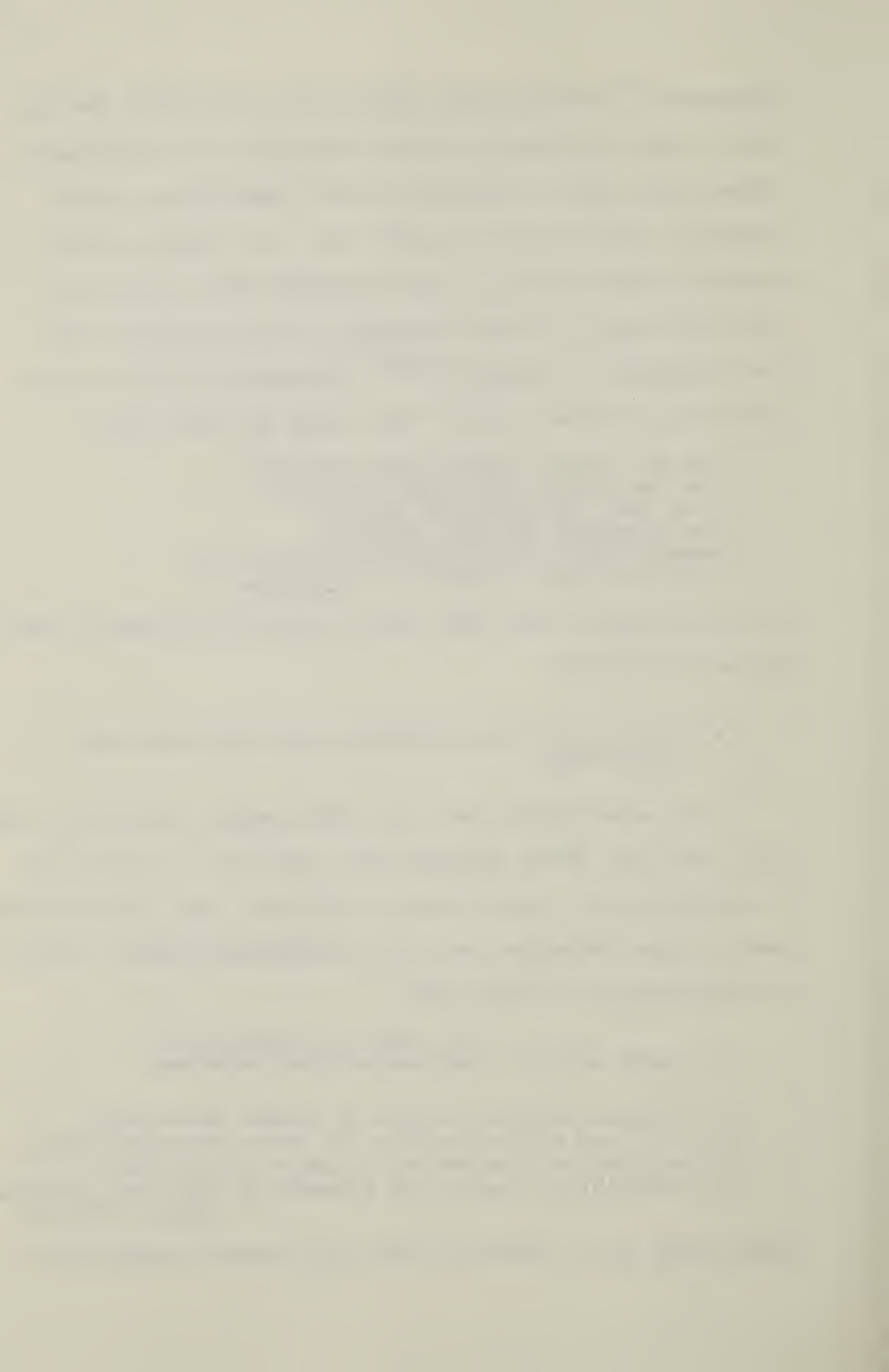
Am eindeutigsten haben wohl Maria Stuart und Johanna diese Freiheit erreicht.

k) Octavio und die Auffassung des Schicksals und der Nemesis

Noch bevor Wallenstein die Überzeugung ausspricht, dass jede Untat die Rache herausfordert und auch er selbst sie zu erwarten habe, macht Octavio deutlich, dass Wallensteins zweideutiges Verhalten bei der kaiserlichen Partei bereits zu Gegenaktionen geführt hat:

> Wir haben auch gehandelt.
> Er fasst sein bös geheimnisvolles Schicksal.
> . . .
> Mit leisen Tritten schlich er seinen bösen Weg,
> So leis und schlau ist ihm die Rache nachgeschlichen.
> Schon steht sie ungesehen, finster hinter ihm,
> Ein Schritt nur noch, und schaudernd rühret er sie an.
> (Picc. 2473-80)

Diese Rache ist - wie auch schon Wallenstein erkannt hat -



die Nemesis, und ihr Werkzeug ist Octavio, der über die Handlungen Wallensteins wacht. Noch hat der Feldherr "sein Schicksal in der Hand" (Picc. 2525), denn er scheut bisher vor dem Verrat zurück.

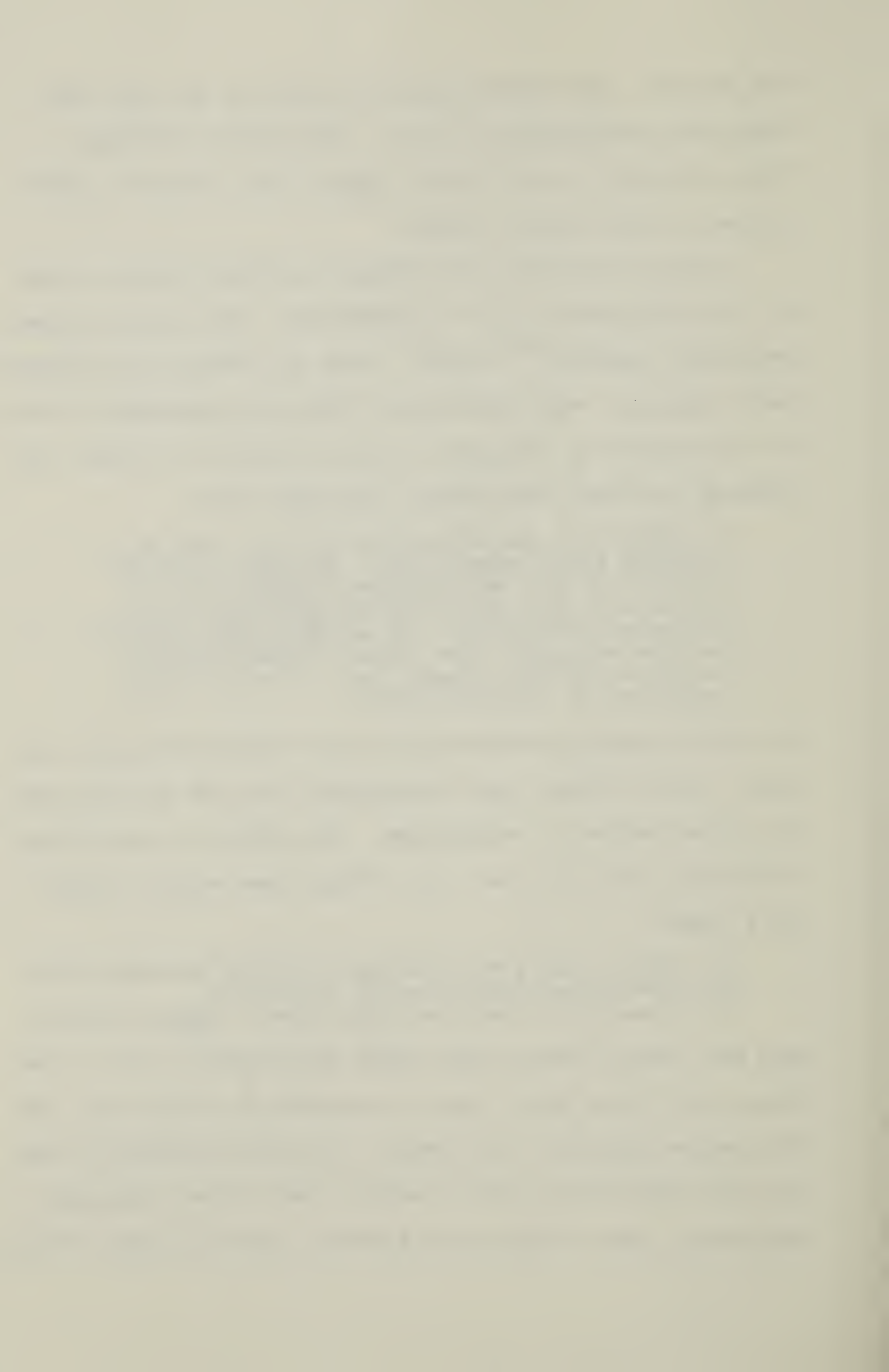
Schiller war sich von Anfang an dessen bewusst, dass er, um Wallenstein nicht zu erdrücken, "ihm nichts grosses gegenüber stellen"[174] durfte. Aber er wehrte sich andererseits dagegen, wenn Octavio als Bösewicht aufgefasst wurde. In einem Brief an Böttiger betont er Octavios strenge Auffassung von Recht und Pflicht und fährt fort:

> Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräther seines Kaisers, und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger.[175]

In seiner Auseinandersetzung mit Max versucht Octavio dann auch, seine Intrige gegen Wallenstein mit der Berufung auf die guten Zwecke zu verteidigen. Max lehnt ein derartiges Verhalten jedoch ab, da es die Stimme des Herzens ausser acht lässt:

> Der Fürst, sagst du, entdeckte redlich dir sein Herz
> Zu einem bösen Zweck, und du willst ihn
> Zu einem guten Zweck betrogen haben! (Picc. 2462-64)

Max kann seinen Vater nicht dafür verurteilen, dass er dem Kaiser die Treue hält, aber er verwirft die Verletzung des Vertrauens gegenüber dem Freund. Octavios Erklärung, dass er sein wahres Herz zwar verberge, aber nie ein falsches geheuchelt habe, klingt sophistisch. Daher hat auch Thomas



Mann in seinem Schiller-Aufsatz gefragt, worin der Unterschied "zwischen dem Verbergen des wahren Herzens und dem Erheucheln eines falschen"[176] bestehe.

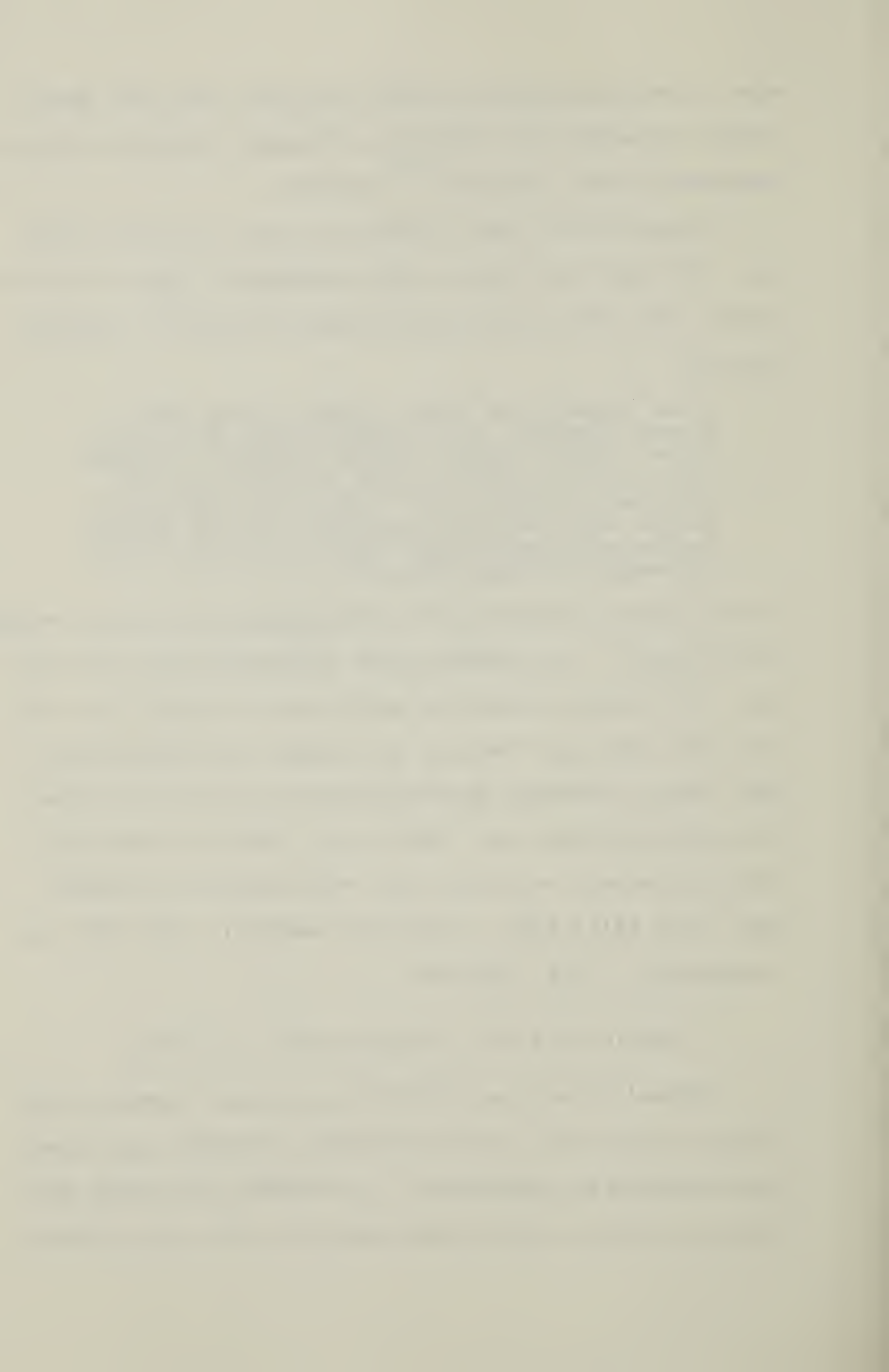
Octavio setzt sich durchaus für eine gerechte Sache ein. Er will die "alten, engen Ordnungen" (Picc. 463) bewahren, auf deren Bedeutung Wolfgang Wittkowski hingewiesen hat:

> Indem Octavio der alten Ordnung dient, hütet er das Eigentum, den Privatbereich, das Menschliche, Humane, gegen brutale Willkür. Er hütet eine Ordnung, die wie alles Irdische zwar unvollkommen bleibt, aber dennoch als gottgewollt gelten kann, weil sie notwendig ist zum Schutz der Menschlichkeit, die ihrerseits direkt unter der ewigen Ordnung steht.[177]

Octavio benutzt jedoch in der Verfolgung seines Ziels schändliche Mittel. Aus diesem Grunde trifft auch ihn die Nemesis. Er verliert nicht nur seinen Sohn, sondern wird für seine Tat auch noch belohnt und erhält den Fürstentitel. Dass Octavio durchaus mitverantwortlich ist am Geschehen, geht aus den Worten der Gräfin (W.T. 3819) und Buttlers deutlich hervor, vor allem wenn der letztere zu Octavio sagt: "Ihr sätet Blut / Und steht bestürzt, dass Blut ist aufgegangen." (W.T. 3806-07)

1) Buttler und die Auffassung des Schicksals

Während Octavio aus Pflicht zum Kaiser handelt, wird Buttler allein von seinem verletzten Ehrgefühl zur Ermordung Wallensteins getrieben. Im Gespräch mit Gordon versucht er jedoch, Wallensteins Schicksal für sein eigenes



Tun verantwortlich zu machen:

Ich liebe
Den Herzog nicht, und hab dazu nicht Ursach -
Doch nicht mein Hass macht mich zu seinem Mörder.
Sein böses Schicksal ists. Das Unglück treibt mich,
Die feindliche Zusammenkunft der Dinge.
Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun,
Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.
Was hälfs ihm auch, wenn mir für ihn im Herzen
Was redete - Ich muss ihn dennoch töten.
(W.T. 2871-81)

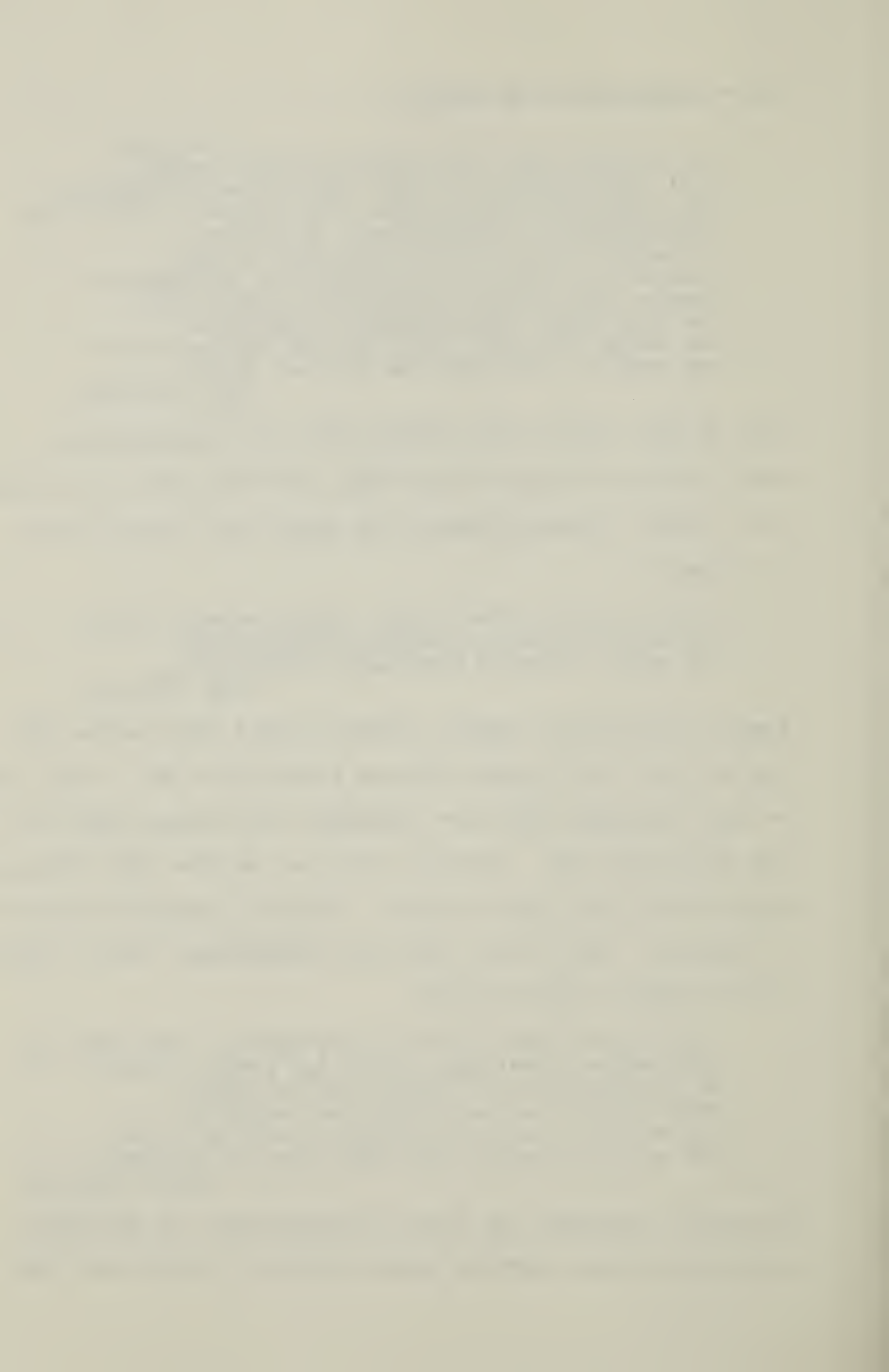
Auch Buttler sieht sein Handeln als eine Notwendigkeit, aber es ist die eigene freie Wahl, auf der diese Notwendigkeit beruht. Gordon fordert ihn daher auf, seinem Herzen zu folgen:

O wenn das Herz Euch warnt, folgt seinem Triebe!
Das Herz ist Gottes Stimme, Menschenwerk
Ist aller Klugheit künstliche Berechnung.
(W.T. 2882-84)

Ähnlich wie Max und Thekla verweist somit auch Gordon auf das Herz als dem Masstab für das menschliche Tun. Aber auch er muss erkennen, dass die Befolgung des Herzens nicht immer problemlos ist. Deshalb stellt er am Ende die Rettung Wallensteins dem Himmel anheim. Buttler ignoriert die Worte Gordons. Für ihn ist das Herz wirkungslos, und er folgt allein seinem eigenen Wollen:

- Ein jeder gibt den Wert sich selbst. Wie hoch ich
Mich selbst anschlagen will, das steht bei mir.
So hochgestellt ist keiner auf der Erde,
Dass ich mich selber neben ihm verachte.
Den Menschen macht sein Wille gross und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muss er sterben.
(W.T. 2905-10)

Mit dieser Betonung der freien Entscheidung und Selbstbestimmung entlarvt Buttler seinen früheren Hinweis auf Ver-

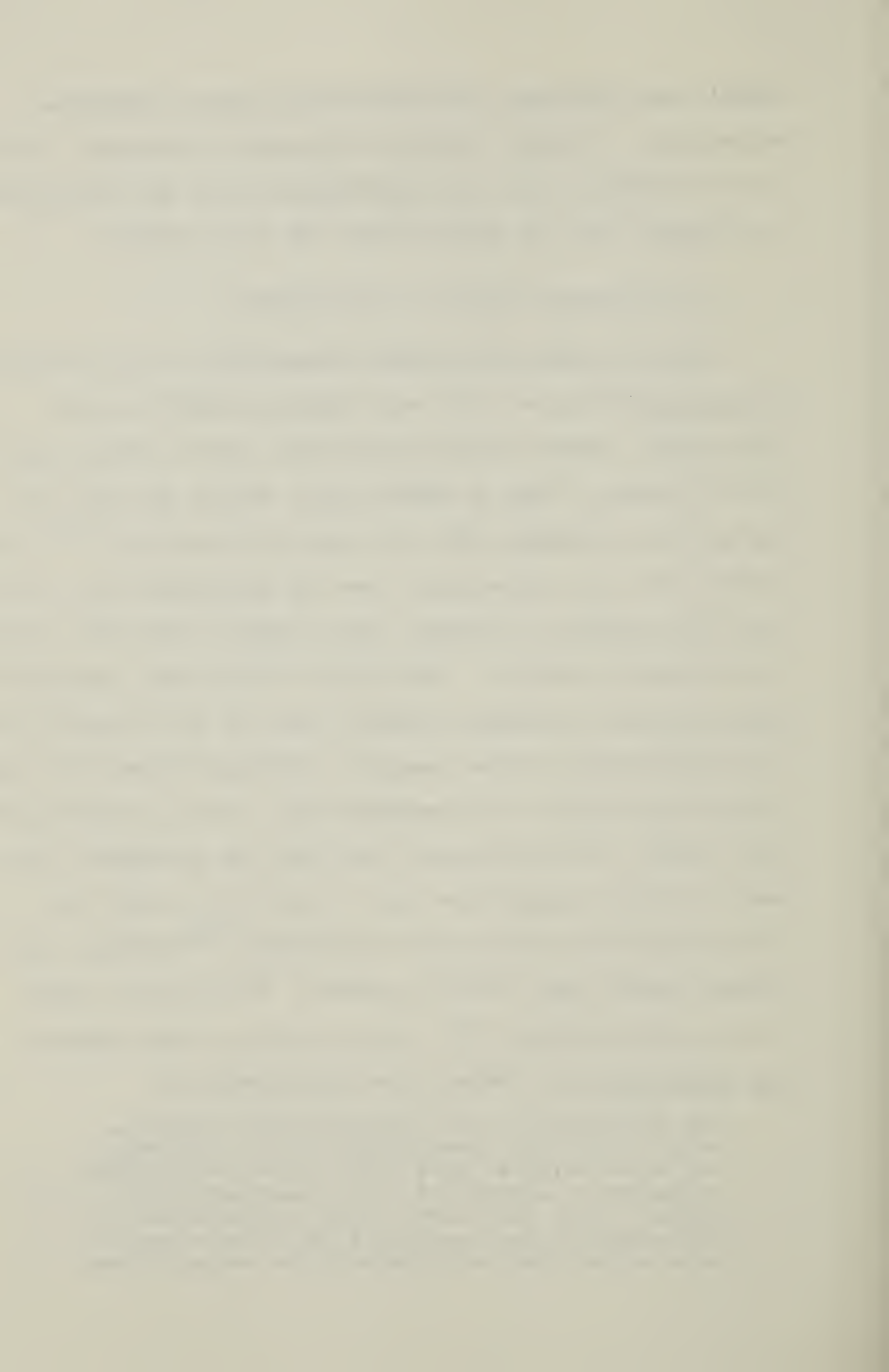


hängnis und Schicksal als Beschönigung seines Mordes an Wallenstein. Buttler ermordet Wallenstein aus Rache. Der Tod des Feldherrn ist aber gleichzeitig auch die Folge seines eigenen Tuns und damit Strafe für seine Schuld.

m) Gesamturteil über den Titelhelden

Wilhelm Dilthey hat darauf hingewiesen, dass Schillers Wallenstein-Trilogie nicht nur "philosophischer als die Philosophie, sondern auch historischer als die Geschichte" sei und betont, "dass es Helden gibt, welche für sich und aus sich zum Schicksal für eine ganze Welt werden."[178] Ein solcher Held ist Wallenstein, der die Möglichkeit hat, dem Reich den Frieden zu bringen, aber scheitert und sich selbst den Untergang bereitet. Wallenstein ist in eine bestimmte geschichtliche Situation gestellt, auf die er in einer nur ihm eigentümlichen Weise reagiert. Während Wallenstein zunächst noch Subjekt der Geschichte ist, ist er am Ende nur noch Objekt. Er beeinflusst und formt die Geschichte, die somit zu seiner Geschichte wird. Aus diesem Grunde ist nicht so sehr die Geschichte die Nemesis,[179] sondern, wie Gerhard Kaiser ganz richtig ausführt, "Wallenstein macht sie zu seiner Nemesis."[180] Goethe sah in seinem Aufsatz Die Piccolomini die Gestalt des Wallenstein als

> die Darstellung einer phantastischen Existenz, welche durch ein ausserordentliches Individuum und unter Vergünstigung eines ausserordentlichen Zeitmoments unnatürlich und augenblicklich gegründet wird, aber durch ihren nothwendigen Widerspruch mit der gemeinen Wirklichkeit des Lebens und mit der Rechtlichkeit der menschlichen



> Natur scheitert und sammt allem, was an ihr befestigt ist, zu Grunde geht.[181]

Und zu Eckermann sagte Goethe bewundernd über die Trilogie: "Schillers Wallenstein ist so gross, dass in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden ist."[182]



2. Maria Stuart (1800)

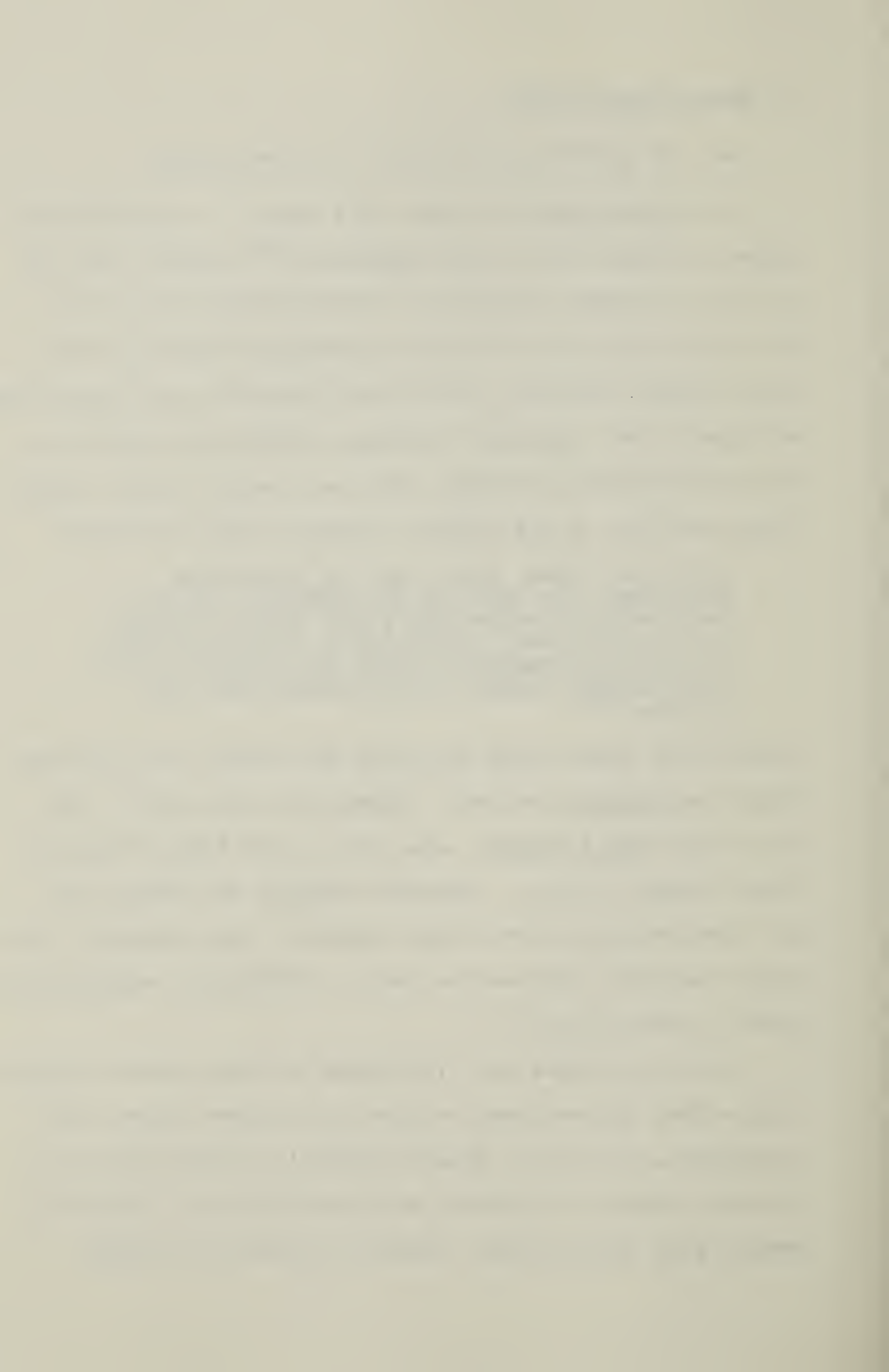
a) Der geschichtliche Stoff in diesem Drama

Die Wallenstein-Trilogie wird nicht nur als Schillers grösstes dramatisches Werk angesehen,[183] sondern auch oft als sein einziges wirkliches Geschichtsdrama betrachtet. Der Dichter hat zwar weiterhin geschichtliche Stoffe für seine Dramen verwendet, aber sein Verhältnis zur Geschichte als Quelle der tragischen Handlung erfährt eine Wandlung. Das wird bereits aus seinem Brief an Goethe vom 20. August 1799 deutlich, in dem Schiller betont, dass ein Dichter

> wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.[184]

Obwohl sich diese Worte Schillers auf seinen neuentdeckten Stoff zum Warbeck beziehen, gelten sie nicht weniger für sein Drama Maria Stuart, zumal sie in die Entstehungszeit dieses Dramas fallen. Ausserdem strebte der Dichter bei der Ausarbeitung seines Dramas danach, einen Ausgleich zwischen Phantasie und dem ihm von der Geschichte vorgegebenen Stoff zu erreichen.[185]

Benno von Wiese hat allerdings in einer seiner Abhandlungen über dieses Drama den geschichtlichen Prozess hervorgehoben, in dem die Nemesis nicht im antiken Sinne mythisch, sondern im modernen geschichtlich sei. Indem der Mensch sich entschliesse, Organ der Nemesis zu werden,



"kann er jene übergeschichtliche Weltordnung sichtbar machen, die mit den dunklen Gegenkräften der Geschichte in endlosem Kampf liegt und ihnen immer abgerungen werden muss." Dieser "übertragische Sieg des Menschen über die Geschichte"[186] werde von Maria Stuart durch ihren Tod erreicht. Was Benno von Wiese mit den "dunklen Gegenkräften der Geschichte" meint, wird nicht ganz deutlich, denn in dem Drama steht nicht so sehr die Auseinandersetzung zwischen den protestantischen und den katholischen Kräften im Vordergrund, sondern der persönliche Gegensatz der beiden Königinnen. Ausserdem ist der Tod Marias die Sühne für eine frühere private Schuld und stellt ihren moralischen Sieg über das Schicksal dar.

Schiller selbst hat in seiner Abhandlung Über das Erhabene, die Gerhard Fricke als "das eigentliche Testament des Tragikers Schiller"[187] bezeichnet und die durch die Darstellung des Prinzips des Erhabenen besonders auch auf das Drama Maria Stuart zutrifft, die Geschichte als den Zusammenstoss der physisch-sinnlichen Natur des Menschen mit der Freiheit als seiner höchsten Bestimmung angesehen:

> Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfes berichtet uns die Geschichte.[188]

Nur durch die Überwindung dieser Naturkräfte, unter denen Schiller, wie bereits ausgeführt, alles das versteht, was nicht moralisch ist - nämlich Triebe, Affekte, Leidenschaften, physische Notwendigkeit und das Schicksal -, durch die



Freiheit wird die Geschichte ein erhabenes Objekt. Dem Dichter geht es also in der Geschichte - und das trifft besonders auf die Dramen Maria Stuart und Die Jungfrau von Orleans zu - um die Grösse des einzelnen, um seinen sittlichen Willen, der es ihm ermöglicht, sich gegen diese Naturkräfte durchzusetzen. Denn der Mensch ist nach Schiller "das Wesen, welches will" und daher ist

> des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg.[189]

Der Mensch kann nun den realistischen Weg gehen und die Gewalt mit Gewalt erwidern oder als idealistische Gestalt sich der Gewalt freiwillig unterwerfen und sie dadurch dem Begriff nach vernichten.[190] Während Wallenstein den realistischen Weg einschlägt, wandelt sich Maria Stuart am Ende des Dramas in eine idealistische Gestalt, indem sie aus freiem Willen die Hinrichtung als Strafe für eine frühere Tat hinnimmt. Schiller fasst also die historische Auseinandersetzung zwischen Maria und Elisabeth weniger geschichtlich, politisch oder religiös als vielmehr seelisch und moralisch auf. Die Gegensätze zwischen den katholischen und protestantischen Kräften bilden lediglich den geschichtlichen Hintergrund.

b) Die tragische Analyse

Schon während der Arbeit an der Tragödie Wallenstein hatte Schiller das antike Vorbild der tragischen Analysis



erwähnt und deren Vorzüge am Beispiel von Sophokles' König Ödipus gepriesen. In seinem neuen Drama Maria Stuart wandte sich der Dichter jetzt, wie er sagt, der "Euripidischen Methode" zu, die in der "vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht" und ihm die Möglichkeit gab, "den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen."[191] Das Drama setzt also mit der Überbringung des Todesurteils an Maria ein, dessen Vollstreckung nur noch der Unterschrift der Königin Elisabeth bedarf. Die meisten anderen Ereignisse werden in die Vorgeschichte verlegt. Selbst die von dem Dichter hinzugefügten Erfindungen, wie der Befreiungsversuch Mortimers, das Verhältnis Leicesters zu Maria und die persönliche Begegnung der beiden Königinnen, lassen zwar zunächst die Hoffnung auf Rettung aufkommen, führen aber Maria umgekehrt nur um so schneller ihrem Untergang entgegen. Auf diese paradoxe Handlungsführung hat Schiller in seinem Brief an Goethe vom 18. Juni 1799 hingewiesen und betont,

> dass man die Catastrophe gleich in den ersten Scenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht und das Mitleiden wird sich auch schon finden.[192]

c) Die Gestalt Marias

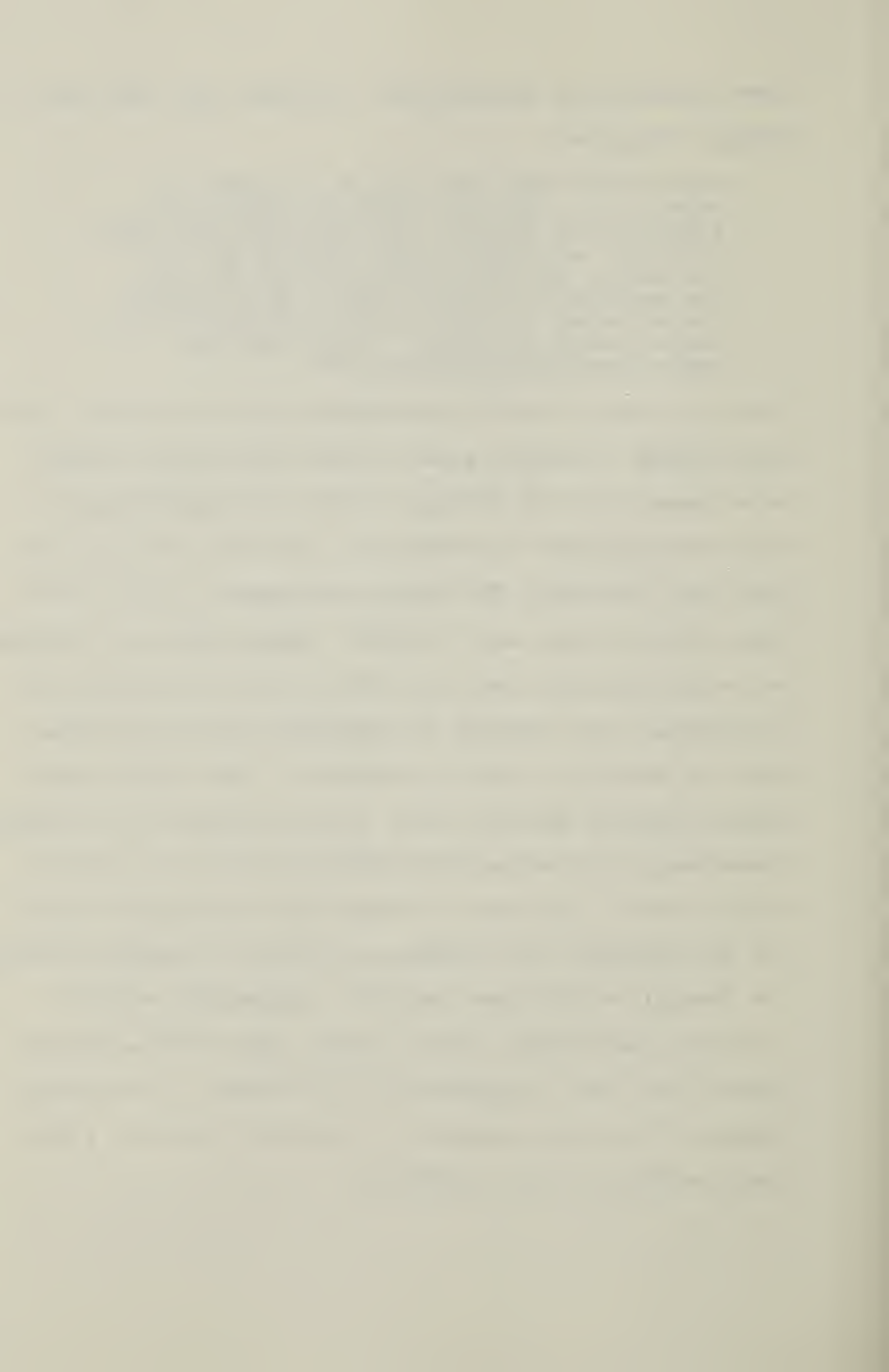
In dem einleitenden Akt des in strenger Symmetrie aufgebauten Dramas wird die jetzige Lage Marias sowie



ihre Vorgeschichte dargestellt. Schiller sagt über die Königin folgendes:

> Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen . . ., ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das pathetische muss mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl seyn. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloss die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie.[193]

Gleich zu Beginn weist Hanna Kennedy auf den Kontrast zwischen Marias früherem, allen Freuden des Lebens hingegebenen Dasein und der jetzigen harten und entbehrungsreichen Gefangenschaft im Kerker hin; denn für die Amme ist dies kein "Schicksal für die Weicherzogene, / Die in der Wiege Königin schon war." (46-47) Marias Wesen und Charakter wurden geprägt durch ihre Geburt, ihre Erziehung und die Umgebung des frivolen französischen Hofes der Katharina von Medici, an dem sie aufwuchs. Immer wieder wird Marias Liebreiz betont, und so sagt vor allem der gerechte Shrewsbury, dass Maria "der Schönheit eitles Gut zuteil" (1395) wurde. Dass Maria durchaus ein "physisches Wesen" und die Schönheit ihr Verhängnis ist, wird besonders durch die Gestalt des Mortimer deutlich. Ausserdem versucht nicht nur Shrewsbury, sondern später auch Melvil, Marias Handeln aus ihrer Vergangenheit zu erklären. Sie selbst bekennt: "Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt, / Die Macht verführte mich." (2421-22)



d) Marias Schuld und Unschuld

Maria ist zwar unschuldig an den Verschwörungen, deren man sie anklagt, aber sie ist sich einer sittlichen Schuld bewusst, die mit ihrem Prozess nichts zu tun hat:

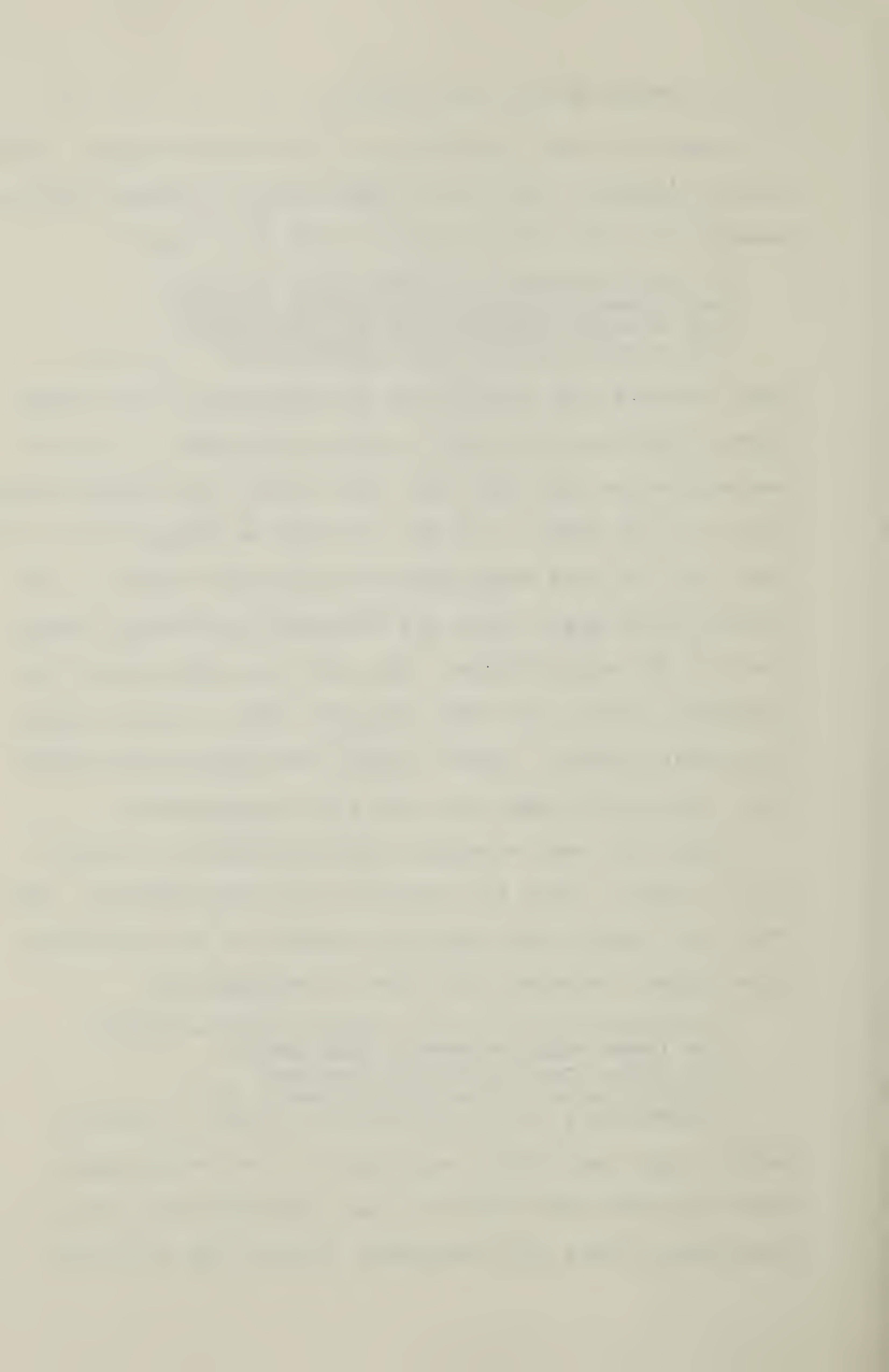
> Es ist der blutge Schatten König Darnleys,
> Der zürnend aus dem Gruftgewölbe steigt,
> Und er wird nimmer Friede mit mir machen,
> Bis meines Unglücks Mass erfüllet ist. (272-75)

Maria bekennt sich schuldig an der Ermordung ihres Gatten, dessen Todestag sich gerade jetzt wieder jährt. Wie Wallenstein weiss auch sie, dass jede "Untat" den "Rache-Engel" schon in sich trägt. Wie sie den Mord am Sänger Rizzio gerächt hat, so wird sich auch ihre Tat an ihr rächen. Aus diesem Grunde weist Maria die Versuche der Kennedy zurück, die ihre Tat entschuldigen will; denn es waren weder "Höllenkünste" (330) noch "böse Geister" (363), die sie schuldig werden liessen, sondern allein ihre menschliche Schwäche, und deshalb trägt sie auch die Verantwortung.

Maria hat zwar versucht, für ihre Schuld am Gattenmord zu sühnen, aber ihr Gewissen ist nicht beruhigt. Sie fühlt sich immer noch schuldig, obwohl sie von der Kirche schon längst Vergebung für ihre Tat erlangt hat:

> Frischblutend steigt die längst vergebne Schuld
> Aus ihrem leichtbedeckten Grab empor!
> Des Gatten rachefoderndes Gespenst
> Schickt keines Messedieners Glocke, kein
> Hochwürdiges in Priesterhand zur Gruft. (286-90)

Bereits hier zeigt sich, was später in der Beichtszene noch deutlicher zum Ausdruck kommt, nämlich dass Maria ihre Schuld nicht als religiöses, sondern als ethisches



Problem auffasst. Daraus folgt, dass auch hier die Nemesis, die von Maria klar angesprochen wird, nicht im religiösen oder geschichtlichen, sondern im sittlichen Sinne zu verstehen ist. Während Wallenstein die wahre Freiheit nicht erreicht und zu einem Opfer der Nemesis wird, verbindet sich in Maria das Walten der Nemesis mit der Wiederherstellung ihrer moralischen Existenz. Sie wird durch die Überwindung des Todes zu einer erhabenen Seele.

Darin zeigt sich eine neue Auffassung sowohl des Schicksals als auch der Nemesis nach der Wallenstein-Trilogie. Bei Maria besteht die Nemesis zu Beginn in dem Bewusstsein der Schuld, die durch keine Reue gesühnt und nicht einmal durch die Vergebung der Kirche aufgehoben werden kann. Später, als Maria ihr Schicksal überwindet, geht auch das Walten der Nemesis in der Sühne, d. h. in der Annahme des Todes für die frühere Schuld, auf. In den Dramen Die Jungfrau von Orleans und Die Braut von Messina wird das selbständige und verantwortungsbewusste sittliche Handeln weitergeführt, indem sich Johanna und Don Cesar freiwillig einer Sühne für ihre Schuld unterziehen.

e) Die Auffassung des Schicksals

Aber noch hat Maria diese Stufe nicht erreicht; denn sie hat weder ihre Leidenschaften überwunden noch sich mit ihrem Schicksal ausgesöhnt. Obwohl sie weiss, dass ihr "Schicksal" (215), d. h. ihr Leben, ganz in den Händen ihrer Feinde liegt, hat sie die Hoffnung auf Leben und



Glück noch nicht aufgegeben und ergreift willig jede Hilfe, die sich ihr bietet. Zunächst zeigt sich ihr durch Mortimer eine Möglichkeit der Rettung. Daneben hofft Maria aber auch, die Befreiung durch ihren Einfluss auf Leicester erreichen zu können oder sogar durch eine Begegnung mit Königin Elisabeth selbst. Mortimer sieht in der Übergabe Marias an seinen Onkel eine himmlische Fügung und eine Aufforderung zum Befreiungswerk:

> Des Himmels wundervolle Rettungshand
> Glaubt ich in dieser Fügung zu erkennen,
> Ein lauter Ruf des Schicksals war sie mir,
> Das meinen Arm gewählt, Euch zu befreien. (539-42)

Was Mortimer aber als "Ruf des Schicksals" bezeichnet, geht allein aus ihm selbst hervor. Denn es ist der verzückende Anblick von Marias Bild, der ihn den Entschluss ergreifen lässt, sie aus der Gefangenschaft zu befreien. Wie schon sein Übertritt zur katholischen Kirche von der Begeisterung für die Bauten und die Farbenpracht in Sankt Peter, also dem sinnlichen Eindruck, beeinflusst wurde, so ist auch in seinem Entschluss zur Rettung Marias das Schwärmerische und Sinnliche ausschlaggebend.

Im Zusammenhang mit Maria wird immer wieder von der gegnerischen Seite auf den griechischen Mythos verwiesen. So bezeichnet vor allem Burleigh die schottische Königin als "Ate dieses ewgen Kriegs" (1281), die durch das "gerechte Schwert der Themis" (732) bestraft werden soll, während Paulet sie als "Helena" (84) sieht, die nur den Bürgerkrieg im Lande entfachen wolle. Alle diese Bezeichnungen stehen



in irgendeiner Beziehung zur antiken Nemesis. Die Ate wird in ihrer Bedeutung als Verblendung und Schuld von der Nemesis bestraft, während die Themis als Göttin der Gerechtigkeit und Gesetzlichkeit in enger Verbindung mit der Nemesis steht. Helena schliesslich war nicht nur die Tochter von Zeus und Nemesis, sondern sie war auch der Anlass des Krieges zwischen zwei Völkern. Die Hinweise Paulets und besonders Burleighs, der ja der Vertreter der kalt berechnenden Staatsraison ist, dienen dazu, die Gefahr, die Maria für England bedeutet, zu betonen und vor allem die Gerechtigkeit des Prozesses gegen sie zu bekräftigen. Von Bedeutung ist, dass gerade von Shrewsbury die Auffassung Burleighs durchaus nicht geteilt wird.

f) Elisabeth: Notwendigkeit oder freier Wille

In der Kronratsszene verweist daher Shrewsbury, der im Gegensatz zu Burleigh die Humanität vertritt, Elisabeth auf ihren freien Willen und ihre sittliche Verantwortung in ihrer Entscheidung über Marias Tod:

> Sag nicht, du müssest der Notwendigkeit
> Gehorchen und dem Dringen deines Volks.
> Sobald du willst, in jedem Augenblick
> Kannst du erproben, dass dein Wille frei ist.
> Versuchs! Erkläre, dass du Blut verabscheust,
> Der Schwester Leben willst gerettet sehn,
> . . .
> Schnell wirst du die Notwendigkeit verschwinden
> Und Recht in Unrecht sich verwandeln sehn.
> Du selbst musst richten, du allein. (1330-40)

Auf die Parallele zu Wallenstein wurde bereits hingewiesen; auch er beruft sich in seiner Entscheidung auf die Notwen-



digkeit, wie dies von Elisabeth getan wird. Das Wesen Elisabeths hat zu sehr die Züge einer "königlichen Heuchlerin."[194] Die Königin ist nicht bereit, Shrewsburys Rat zu folgen und sich zu einer sittlichen Tat zu entschliessen. Ihr Verhalten wird durch persönliche Motive bestimmt und richtet sich gegen die Geschlechtsgenossin, der sie Hass, Neid und Eifersucht entgegenbringt. So spricht Gerhard Fricke von dem "unausrottbaren Hass jener Frau, deren brennendem Herzen keine Erfüllung wird, gegen die andere, der mühelos als ein königliches Geschenk der Natur gewährt ist, wonach sie sich selber verzehrt."[195] Auch auf Elisabeths Geburt, ihre geradezu düstere Erziehung und harte Jugend wird verwiesen, die in einem krassen Gegensatz zu der Marias stehen.

g) Elisabeth und die Auffassung des Schicksals

Elisabeths heuchlerisches Wesen tritt besonders in dem Augenblick hervor, als sie nach dem Lesen von Marias Brief sagt:

> - Verzeiht, Mylords, es schneidet mir ins Herz,
> Wehmut ergreift mich und die Seele blutet,
> Dass Irdisches nicht fester steht, das Schicksal
> Der Menschheit, das entsetzliche, so nahe
> An meinem eignen Haupt vorüberzieht. (1538-42)

Der Fortuna-Gedanke, der ja in der Wallenstein-Tragödie immer wieder erwähnt wurde, taucht auch hier auf. Elisabeth betont das Wechselvolle des menschlichen Lebens, lässt aber gleichzeitig erkennen, dass das Glück für sie entschieden habe. Während Elisabeth hier noch das Schicksal Marias zu



beweinen scheint, dingt sie kurz danach Mortimer als Meuchelmörder. Ihre Tat versucht sie jedoch dadurch zu beschönigen, dass sie Mortimer als vom Schicksal ausersehen bezeichnet:

> \- Auf eine grosse Bahn ruft Euch das Schicksal,
> Ich prophezei es Euch, und mein Orakel
> Kann ich, zu Eurem Glücke! selbst vollziehn. (1577-79)

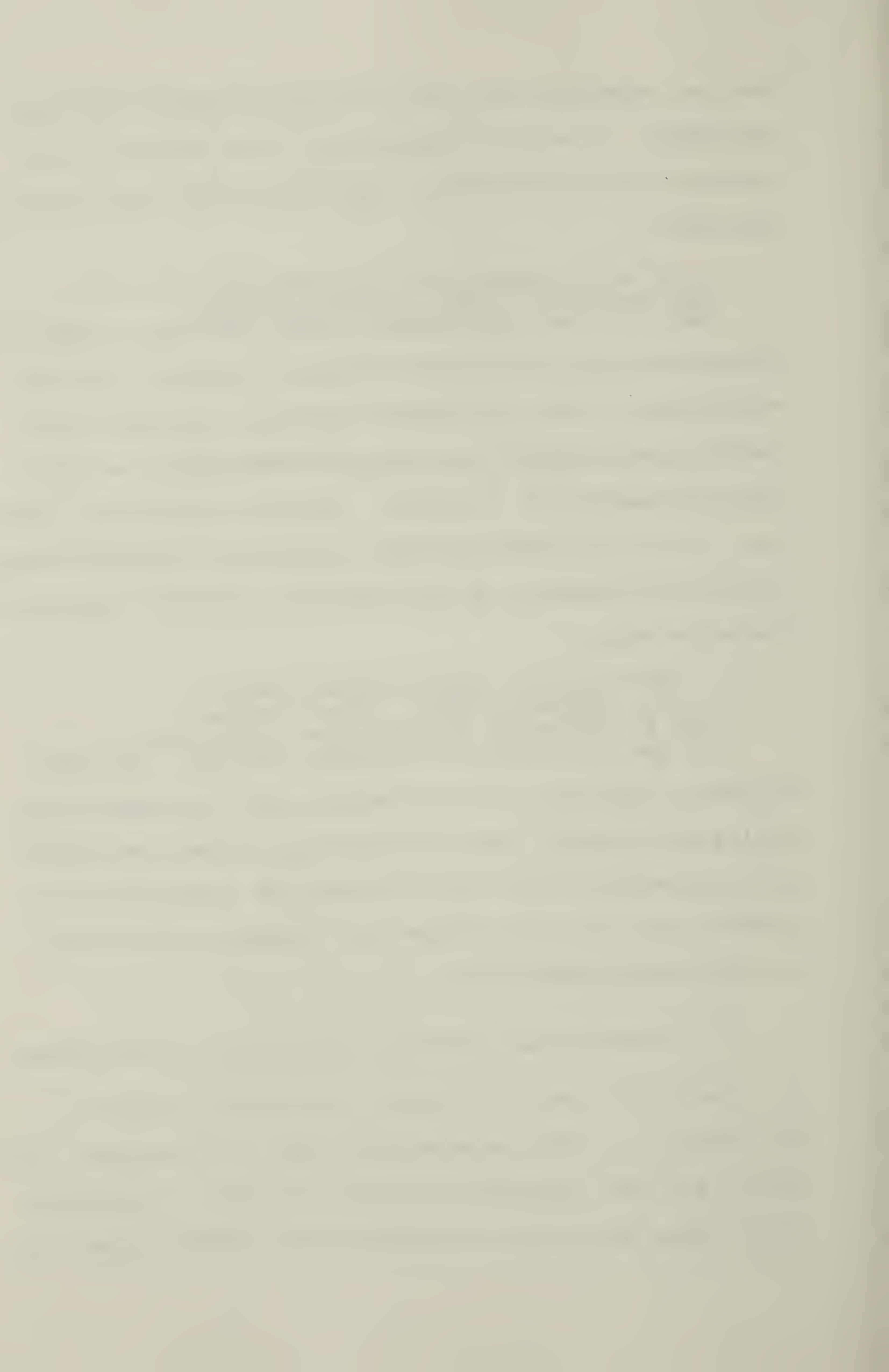
Es wird deutlich, dass sich Schicksal und Orakel auf das menschliche Wollen und Handeln beziehen. Elisabeth gibt dem Schicksalsbegriff eine metaphysische Weihe, um damit ihren Mordauftrag zu verdecken. Ähnlich verfährt sie später, als sie dem Staatssekretär Davison das unterschriebene Todesurteil übergibt, es aber ablehnt, zu sagen, was damit geschehen soll:

> Gott legt ein wichtig gross Geschick
> In Eure schwachen Hände. Fleht ihn an,
> Dass er mit seiner Weisheit Euch erleuchte.
> Ich geh und überlass Euch Eurer Pflicht. (3279-82)

Elisabeth versucht, der Verantwortung für die Hinrichtung Marias zu entgehen, indem sie es feige Davison überlässt, die Entscheidung über die Ausführung des Todesurteils zu treffen und sich selbst hinter der Berufung auf Gott und das Schicksal zurückzieht.

h) Leicesters und Mortimers Auffassung des Schicksals

Dem dritten Mann im Kronrat, Leicester, gelingt es, die Königin zu einer Begegnung mit Maria zu überlisten, indem er auf ihre weibliche Eitelkeit anspielt. Was allein durch seine Berechnung und Manipulation zustande kommt, be-



zeichnet er jedoch als "Zufall." (2058) Als sich aber das Treffen der beiden Rivalinnen als eine Fehlrechnung herausstellt und zudem noch ein Attentat auf Elisabeths Leben verübt wird, sieht er das Geschehen als dämonisches Verhängnis und scheint damit der antiken Vorstellung nahezukommen:

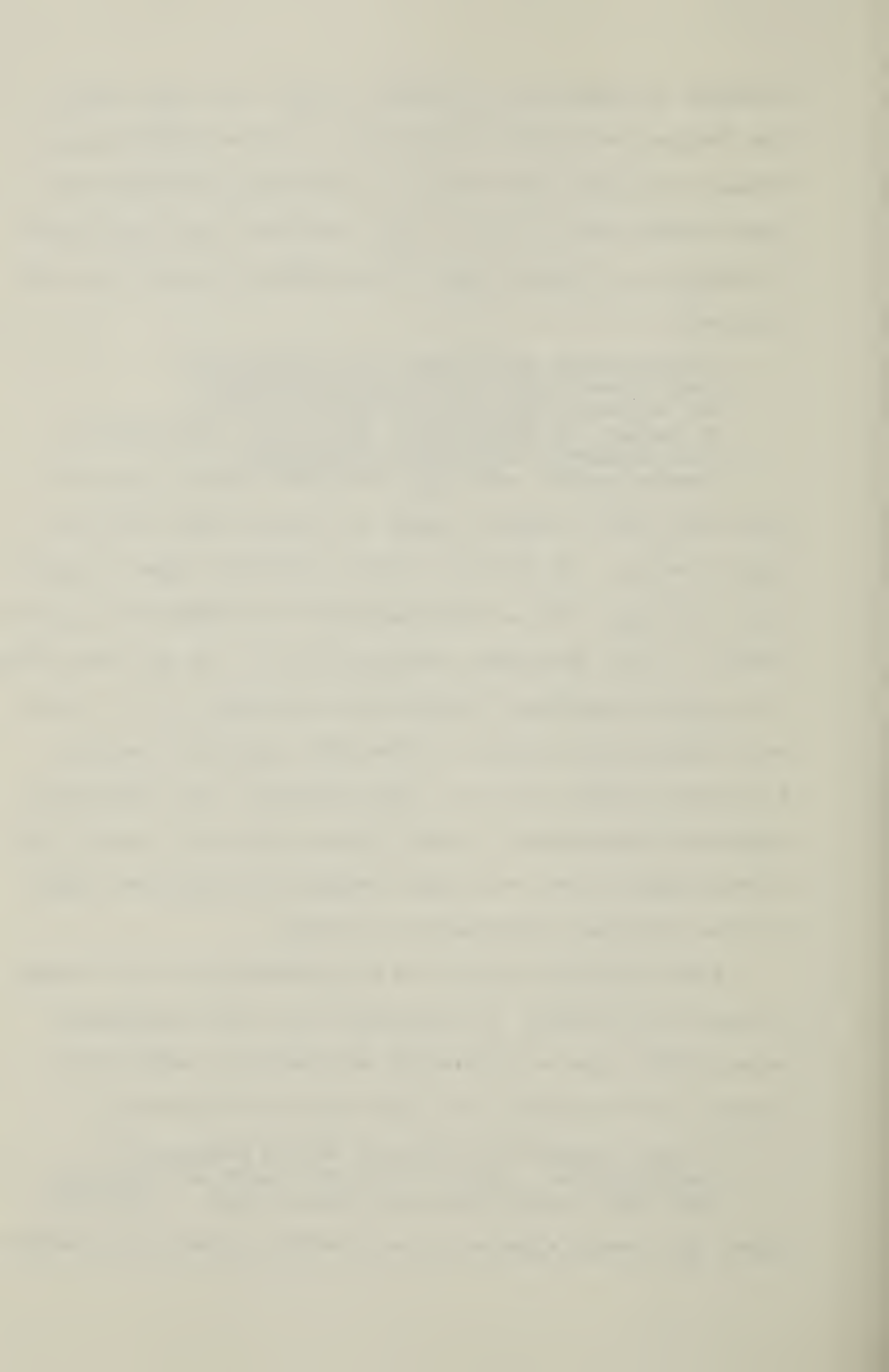
> Vorherbedacht wird alles nun erscheinen,
> Auch diese bittre Wendung des Gesprächs,
> Der Gegnerin Triumph und Hohngelächter,
> Ja selbst die Mörderhand, die blutig schrecklich,
> Ein unerwartet ungeheures Schicksal,
> Dazwischenkam, werd ich bewaffnet haben! (2752-57)

Leicester geht es dabei jedoch in erster Linie um seine eigene Person. Er ist sich dessen bewusst, dass er durch seine Intrige, die zur Zusammenkunft der beiden Königinnen führte, in das Geschehen verwickelt ist. Er hat durch sein verwegenes Doppelspiel Reaktionen ausgelöst, die er nicht mehr kontrollieren kann und die sich gegen ihn wenden. Aus diesem Grunde nennt er das Geschehen "ein unerwartet ungeheures Schicksal." Trotz allem weiss sich jedoch Leicester, später durch ein nicht weniger raffiniertes Spiel mit dem Untergang Mortimers zu retten.

Auch Mortimer spricht im Zusammenhang mit dem Mordanschlag auf Elisabeth vom Schicksal als einer metaphysischen Macht, die er allerdings mit Maria in Verbindung bringt; er betrachtet Maria als dämonische Gestalt:

> O dich verfolgt ein grimmig wütend Schicksal,
> Unglückliche! Jetzt - ja jetzt musst du sterben,
> Dein Engel selbst bereitet deinen Fall. (2633-35)

Dabei ist jedoch einerseits zu bedenken, dass das Attentat



durch einen ähnlich fanatischen Anhänger der katholischen Kirche wie Mortimer verübt wird, der sich durch seine Tat allein die "Martyrkrone" (2630) erwerben wollte. Andererseits stammen diese Worte von dem schwärmerischen Mortimer, der vor seinem Selbstmord sogar die himmlische mit der irdischen Maria verwechselt. Er will die schottische Königin nicht nur retten, sondern sie auch besitzen und, wenn er sie nicht retten kann, sich auf ihren Sarg "betten." (2640) Ausserdem hat Maria bereits selbst durch die Worte, die sie Elisabeth entgegenschleudert, ihr Verderben besiegelt und über ihr Schicksal entschieden, wie dies die Kennedy ausdrücklich betont. (2452-53) Auch hier ist also das Schicksal nicht eine unerbittlich waltende Macht, sondern es ist durchaus in dem Handeln und Wesen der Menschen begründet.

i) Die Begegnung der beiden Königinnen

Von der Begegnung der beiden Königinnen hat Schiller in einem Brief an Goethe gesagt: "Die Situation ist an sich selbst moralisch unmöglich; ich bin sehr verlangend, wie es mir gelungen ist, sie möglich zu machen."[196] Aus diesem Grunde will auch Burleigh das Treffen verhindern; denn er weiss, das die königliche Nähe Gnade bedeutet und das Urteil danach nicht mehr vollstreckt werden kann. Aber indem Maria selbst ihren Tod herausfordert, hat Schiller die Situation moralisch möglich gemacht. Jahrelang hatte sich Maria auf diesen Augenblick vorbereitet, aber als Elisabeth



plötzlich vor ihr steht, kann sie nur an ihre Leiden und an das an ihr begangene Unrecht denken. Die ganze Szene zeigt, dass Maria ihre Leidenschaften noch nicht vollkommen überwunden hat. Nur mit grosser Mühe gelingt es ihr, sich zu beherrschen, obwohl sie weiss, dass alles von ihren Worten abhängt.

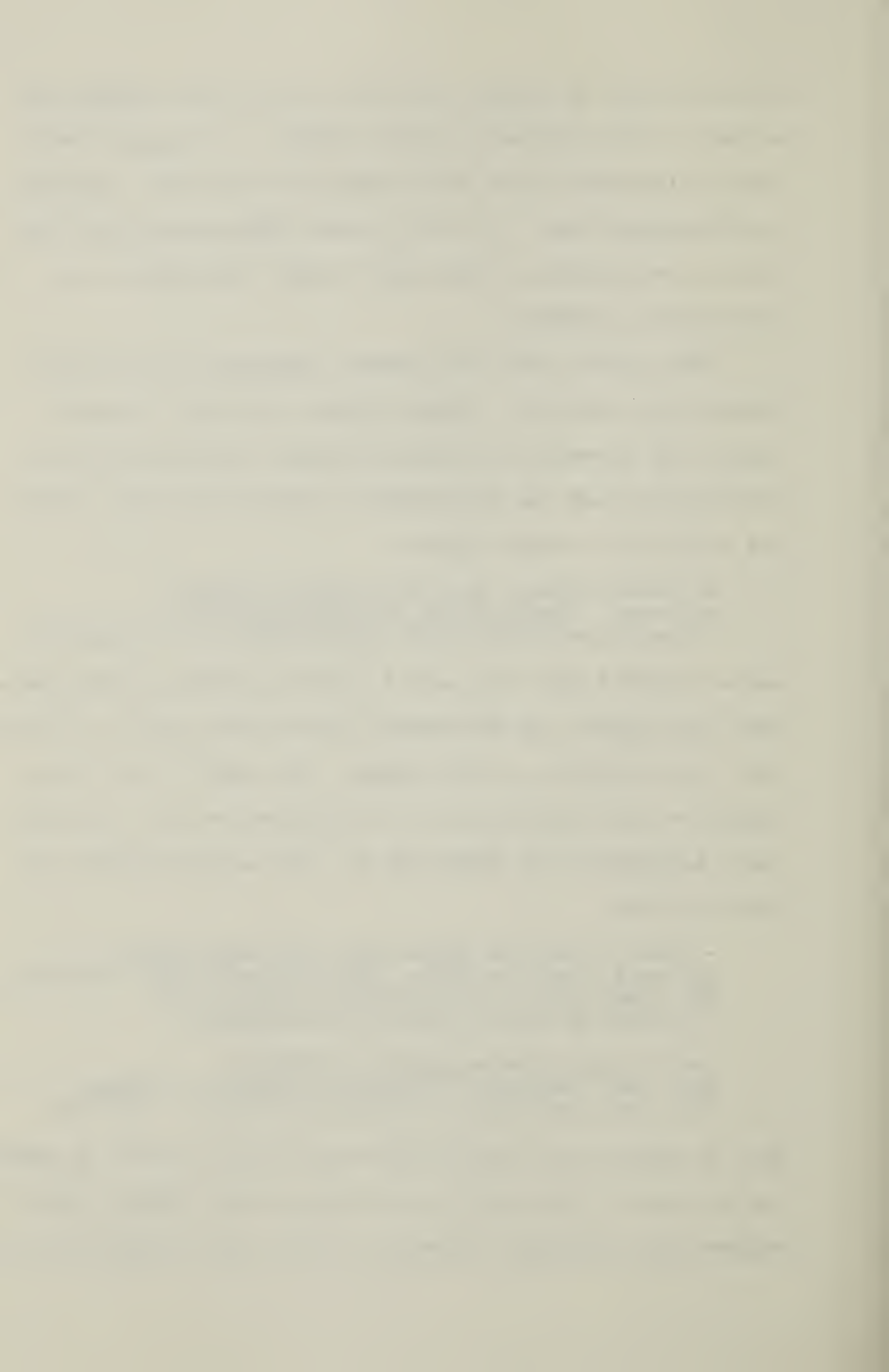
Noch einmal kommt bei dieser Begegnung der Fortuna-Gedanke zum Ausdruck. Maria betont, dass der "Himmel" (2250) für Elisabeth entschieden habe, verweist sie aber gleichzeitig auf das Unbeständige des menschlichen Lebens und warnt sie vor der Hybris:

> Es leben Götter, die den Hochmut rächen!
> Verehret, fürchtet sie, die schrecklichen,
> Die mich zu Euren Füssen niederstürzen - (2262-64)

Maria versucht hier wie auch in ihren anschliessenden Worten, ihr eigenes und Elisabeths Verschulden auf die Götter oder ein Schicksal zu übertragen. Sie stellt die beiden Königinnen als unschuldig an dem Geschehenen dar und gibt damit Elisabeth eine Möglichkeit, sich aus dem Streit zurückzuziehen:

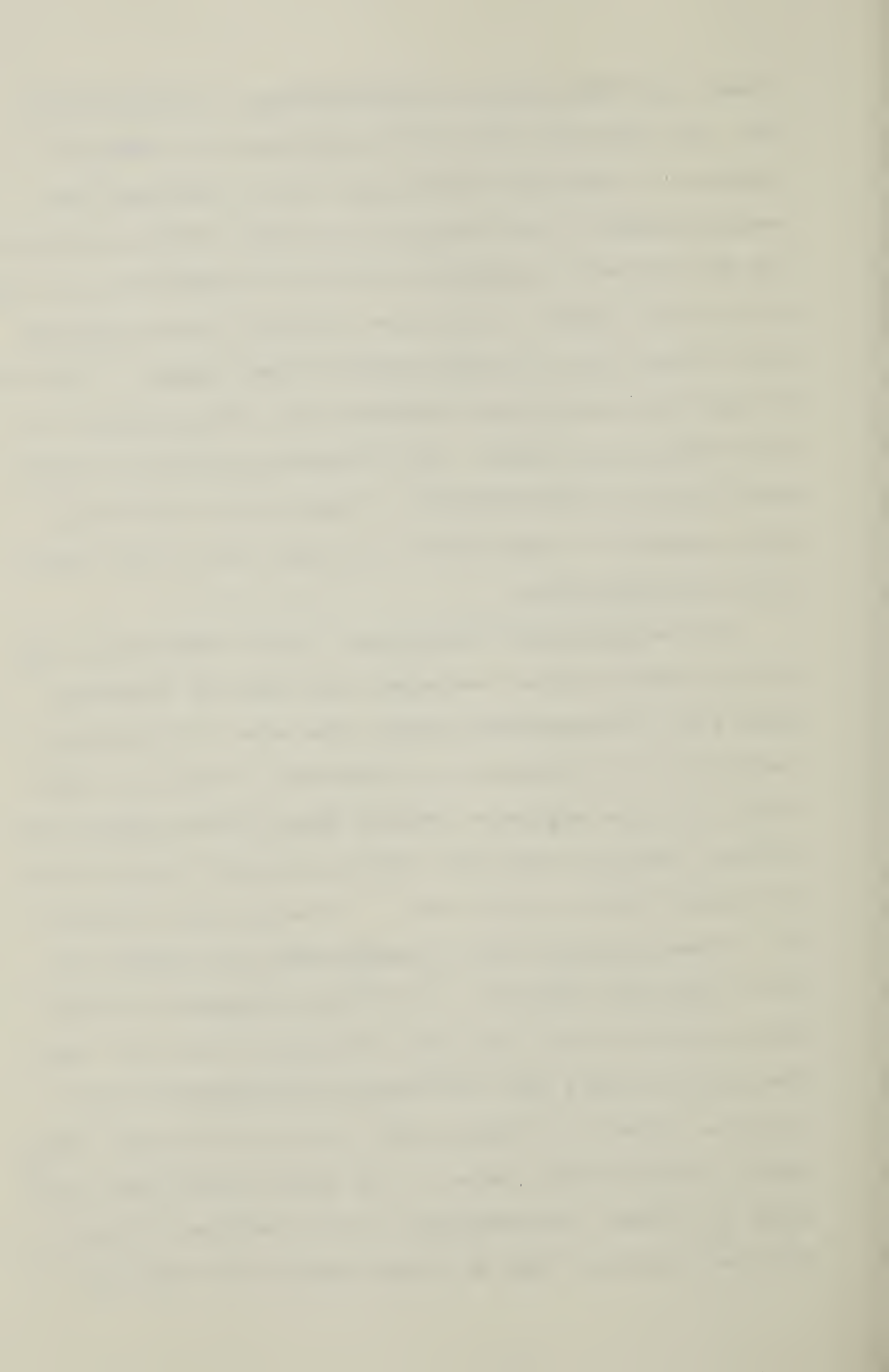
> - Seht! Ich will alles eine Schickung nennen,
> <u>Ihr</u> seid nicht schuldig, <u>ich</u> bin auch nicht schuldig,
> Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf,
> Den Hass in unsern Herzen zu entzünden,
> . . .
> Das ist das Fluchgeschick der Könige,
> Dass sie, entzweit, die Welt in Hass zerreissen,
> Und jeder Zwietracht Furien entfesseln. (2307-18)

Weil es Maria eine "Schickung" nennen will, bleibt es auch nur ein Name. Sie beruft sich hier auf den "bösen Geist," während sie der Amme früheren Versuch, ihre Schuld am Gat-



tenmord auf diese Weise zu entschuldigen, zurückgewiesen hat. Und was Maria als das "Fluchgeschick der Könige" bezeichnet, entspringt doch allein ihren Handlungen und Entscheidungen. Das hebt dann auch ganz richtig, wenn auch auf übertriebene und höhnische Weise, Elisabeth hervor, als sie zu Maria sagt: "- Nicht die Geschicke, Euer schwarzes Herz / Klagt an, die wilde Ehrsucht Eures Hauses." (2330-31) Es sind die menschlichen Schwächen und Leidenschaften, die zur Verschuldung führen. Aber Elisabeth sollte ihre Worte auch auf sich selbst beziehen. Dass sie das nicht tut, wird besonders in jener Szene deutlich, als sie das Todesurteil unterschreibt.

Die Begegnung der Königinnen, von der Maria sich ihre Rettung erhofft hatte, besiegelt nur noch ihr Verderben. Jedes Wort der Königinnen zeigt, dass eine Verständigung unmöglich ist. Elisabeth ist gekommen, um Maria zu demütigen. Als die englische Königin Maria jedoch höhnisch beleidigt, verliert diese die Fassung, und ihr "langverhaltner Groll" (2440) entlädt sich. Sie schleudert Elisabeth die bittere Wahrheit ihrer Illegitimität ins Gesicht und trifft sie damit tödlich. Im Beisein Leicesters erringt Maria als Frau einen Sieg über Elisabeth, obwohl sie auch gleichzeitig damit ihre Hinrichtung unvermeidlich macht. In ihrem Triumph- und Rachegefühl brechen noch einmal ihre ganzen Leidenschaften hervor. Aus diesem Grunde kann auch Benno von Wieses Interpretation nicht akzeptiert werden, der davon spricht, dass in diesem Moment die "absolute



Grösse des Erhabenen in ihr zum Durchbruch gelangt."[197] Maria ist hier noch einmal ganz ein "physisches Wesen," was besonders in der verzückten Reaktion Mortimers zum Ausdruck kommt, der zeigt, dass es Marias Schicksal ist, "heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden." So kann sie vor Mortimer nur noch die Flucht ergreifen. Sie muss sich jetzt vor der Gewalt des Retters mehr fürchten als vor der Bedrohung durch ihre Feinde.

j) Die Auffassung der Nemesis

Burleigh benutzt den Mordanschlag, um Elisabeth zur Unterzeichnung des Todesurteils zu bewegen. Aber Shrewsbury verweist die englische Königin noch einmal auf ihre freie Entscheidung und warnt sie vor dem Walten der Nemesis, von dem auch ihre Tat eingeholt werden wird:

> Zittre vor
> Der Toten, der Enthaupteten. Sie wird
> Vom Grab erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,
> Ein Rachegeist in deinem Reich herumgehn,
> Und deines Volkes Herzen von dir wenden.
> Jetzt hasst der Brite die Gefürchtete,
> Er wird sie rächen, wenn sie nicht mehr ist.
> Nicht mehr die Feindin seines Glaubens, nur
> Die Enkeltochter seiner Könige,
> Des Hasses Opfer und der Eifersucht
> Wird er in der Bejammerten erblicken! (3116-26)

Shrewsbury weist Elisabeth darauf hin, dass sie ihre Furcht vor der Rivalin nicht durch Gewalt überwinden kann, da die Gewalt die Gerechtigkeit in Tyrannei verwandelt und nur erneute Furcht weckt. (3131-36) So macht sich Elisabeth dann auch am Ende des Dramas des Vorwurfes der Ungerechtigkeit schuldig. Denn entgegen der historischen Sachlage



widerruft einer der Schreiber Marias seine Zeugenaussage. Shrewsbury findet ihn "wie ein von Furien Gequälter" (3917), dem sein Gewissen keine Ruhe mehr lässt. Elisabeth aber ist am Ende vollkommen isoliert und einsam und wird nicht nur von ihrem Günstling, sondern vor allem auch von ihrem treuesten Ratgeber verlassen. Sie erfährt ihre völlige moralische Entwertung nicht nur durch die feige Verstellung nach der Hinrichtung Marias, sondern besonders durch Shrewsbury, wenn er sagt: "Ich habe deinen edlern Teil / Nicht retten können." (4028-29)

In ihrem Monolog vor der Unterzeichnung des Todesurteils geht Elisabeth zwar zunächst von politischen und moralischen Überlegungen aus, aber diese werden schliesslich ganz durch rein persönliche und weibliche Gedanken abgelöst. Noch einmal bezieht sie sich auf die "allgewaltige / Notwendigkeit, die auch das freie Wollen / Der Könige zwingt" (3209-11), aber Shrewsbury hatte bereits zuvor betont, dass es nur bei ihr liegt, ihrem freien Willen zu folgen. Als Elisabeth das Todesurteil unterschreibt, wird sie von Hass und Eifersucht angetrieben, und somit ist auch Benno von Wieses Auffassung, dass Elisabeths Handeln "nicht allein von Neid und Missgunst diktiert, sondern weit mehr noch von ihrer Situation als Herrscherin"[198] bestimmt wird, nicht richtig. Das geht aus den Worten der Königin unmittelbar vor der Unterzeichnung deutlich hervor:

> Ihr Haupt soll fallen. Ich will Frieden haben!
> - Sie ist die Furie meines Lebens! Mir
> Ein Plagegeist vom Schicksal angeheftet.



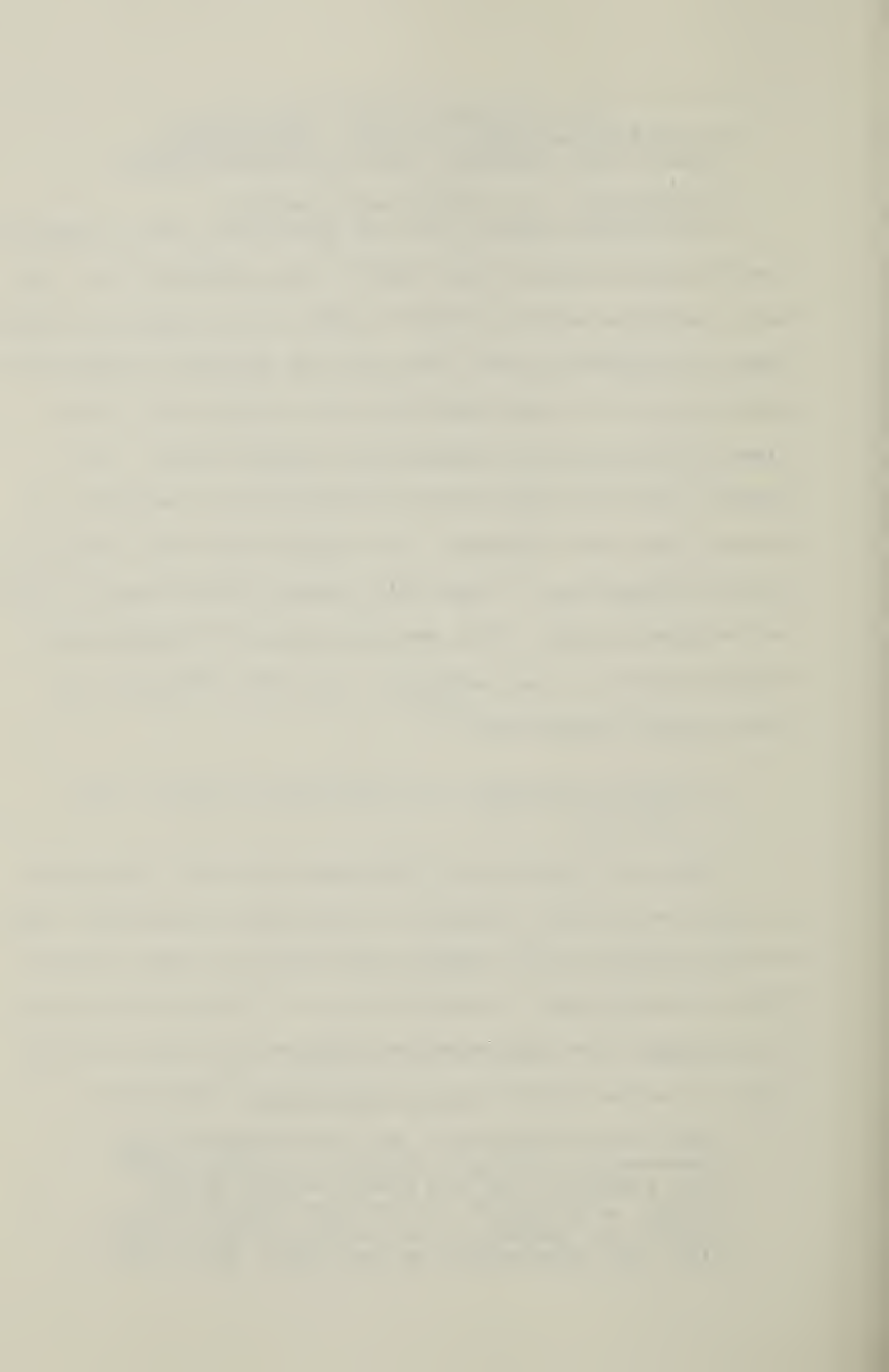
> . . .
> Sie entreisst mir den Geliebten,
> Den Bräutigam raubt sie mir! Maria Stuart
> Heisst jedes Unglück, das mich niederschlägt!
> . . .
> Ohnmächtige! Ich führe bessre Waffen,
> Sie treffen tödlich, und du bist nicht mehr! (3229-42)

Aus Elisabeth spricht also allein die gekränkte Frau, und wenn sie Maria als die "Furie" ihres Lebens bezeichnet und ihren "Plagegeist" nennt, der ihr vom Schicksal angeheftet wurde, so ist es doch eigentlich ihr eigenes Tun, ihre eigene Eifersucht, die Maria dazu gemacht haben. Sie glaubt, sich von Maria durch die Hinrichtung befreien zu können, aber sie vergisst - und darauf hatte sie Shrewsbury bereits hingewiesen -, dass sie dadurch ihren inneren Frieden verlieren wird. Denn der aus dieser Tat entstehende Rachegeist, d. h. ihr Gewissen, wird sie verfolgen und schliesslich vernichten.[199]

k) Marias Erlangung der moralischen Freiheit und ihr Tod

Maria aber gelingt der Übergang von einer physischen zu einer moralischen Existenz, indem sie das, was sie notwendig erleiden muss, nämlich ihren Tod, in eine Tat der Freiheit verwandelt. Schiller sagt von dieser sittlichen Überwindung eines unabwendbaren Schicksals durch den Menschen in seiner Schrift Über das Erhabene folgendes:

> Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Aussenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten - wo es kein andres Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu



> wollen - und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben.[200]

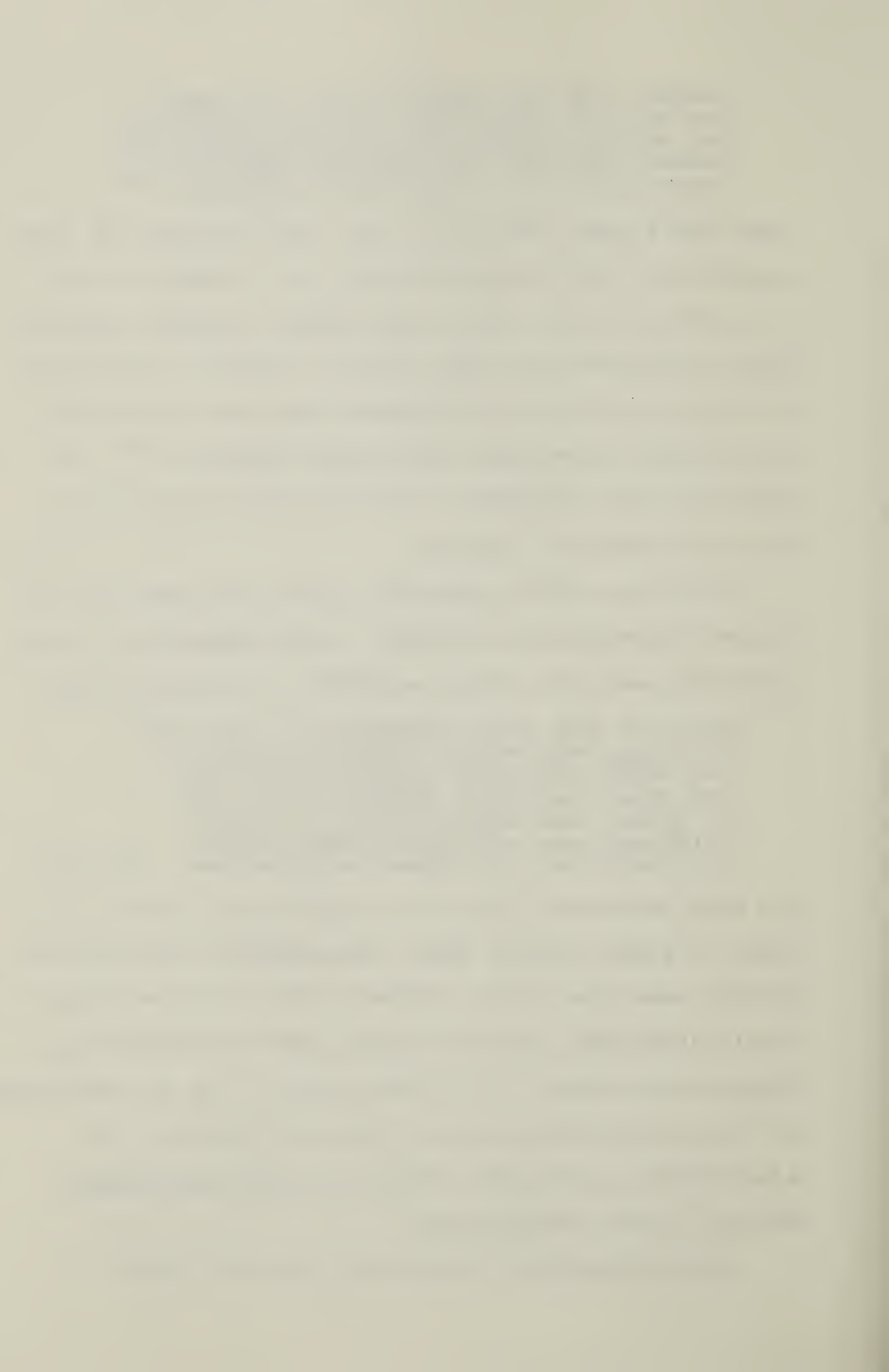
Indem Maria ihren unausweichlichen Tod als Sühne für ihre jugendlichen Verfehlungen hinnimmt, d. h. indem sie den Tod praktisch will, hat sie ihre höhere Freiheit bewiesen. Aber nur dadurch wird diese Freiheit erhaben, weil dieser Tod nicht das Recht des irdischen Gerichtes ist, sondern nur in ihrem Bewusstsein als solches existiert.[201] Dadurch wird der Unterschied Marias zu einer Gestalt wie Karl Moor besonders deutlich.

Dass diese Wende vom Leben zum Tod und damit die Erlangung der moralischen Freiheit nicht allmählich, sondern plötzlich geschieht, davon berichtet die Kennedy Melvil:

> Man löst sich nicht allmählich von dem Leben!
> Mit <u>einem</u> Mal, schnell augenblicklich muss
> Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
> und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady
> In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung
> Zurückzustossen mit entschlossner Seele,
> Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen. (3402-08)

Die Amme beschreibt hier die Situation ihrer Herrin, als Maria am frühen Morgen, durch Hammerschläge aufgeschreckt, glaubt, dass ihre Retter gekommen seien, aber von Paulet unterrichtet wird, dass das Gerüst für ihre Hinrichtung aufgeschlagen werde. Die Worte der Amme, die den Umschwung in Maria beschreiben, stimmen dabei fast wörtlich mit einer Stelle in Schillers Abhandlung <u>Über das Erhabene</u> überein, wo der Dichter sagt:

> Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhän-



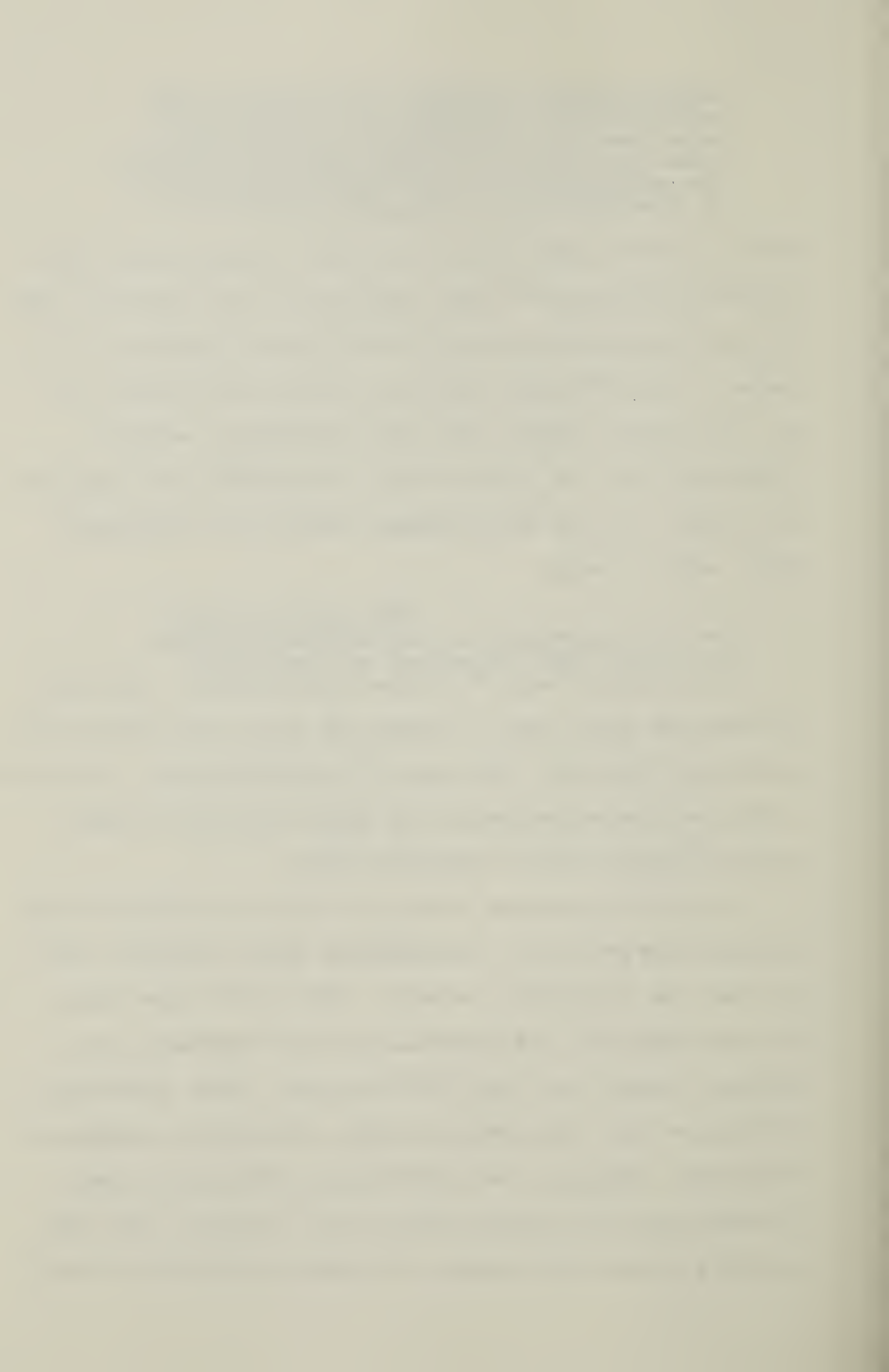
> gigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reisst es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist.[202]

Erst als Maria plötzlich mit der ihr bevorstehenden Hinrichtung konfrontiert wird, gelingt es ihr, die moralische Freiheit zu erreichen und sich über das Schicksal zu erheben. Jetzt fürchtet sie auch den Tod nicht mehr, da er der "ernste Freund" ist, der "wohltätig, heilend" (3489-90) sich ihr naht und der ihr ausserdem die Möglichkeit gibt, sich in eine erhabene Gestalt zu verwandeln. Denn, wie sie sagt,

> \- den Menschen adelt,
> Den tiefstgesunkenen, das letzte Schicksal.
> Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt,
> Den würdgen Stolz in meiner edeln Seele! (3491-94)

Genauso wie Maria hier in ihrem Tod "das letzte Schicksal" sieht, so hatte sie kurz zuvor "das unglückselige Geschick" (3412) Mortimers bedauert, der durch seinen Selbstmord Paulet grossen Schmerz bereitet hatte.

In der Beichtszene wird noch einmal ausdrücklich die Unschuld Marias an der Verschwörung gegen Elisabeth, für die man sie hinrichtet, betont. Maria sieht aber ihren Tod als Sühne für die Mitschuld an der Ermordung ihres früheren Gatten an: "Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod / Die frühe schwere Blutschuld abzubüssen." (3735-36) Entgegen dem historischen Sachverhalt nimmt Schiller also eine klare Trennung vor zwischen ihrer Unschuld im Sinne der Anklage und ihrer persönlichen Schuld



am Gattenmord. Zu betonen ist jedoch, dass Maria hier zwar im religiösen Sinne von der Sühne ihrer Schuld spricht, Schiller damit aber lediglich Marias moralischen Sieg über den Tod und ihre Wandlung zu einer sittlichen Existenz zeigen will. Ausserdem hatte ja auch Maria schon zu Beginn des Dramas ihre Schuld als eine sittliche angesehen. So sagt auch Paul Böckmann treffend über die Verwendung des Katholizismus in diesem Drama:

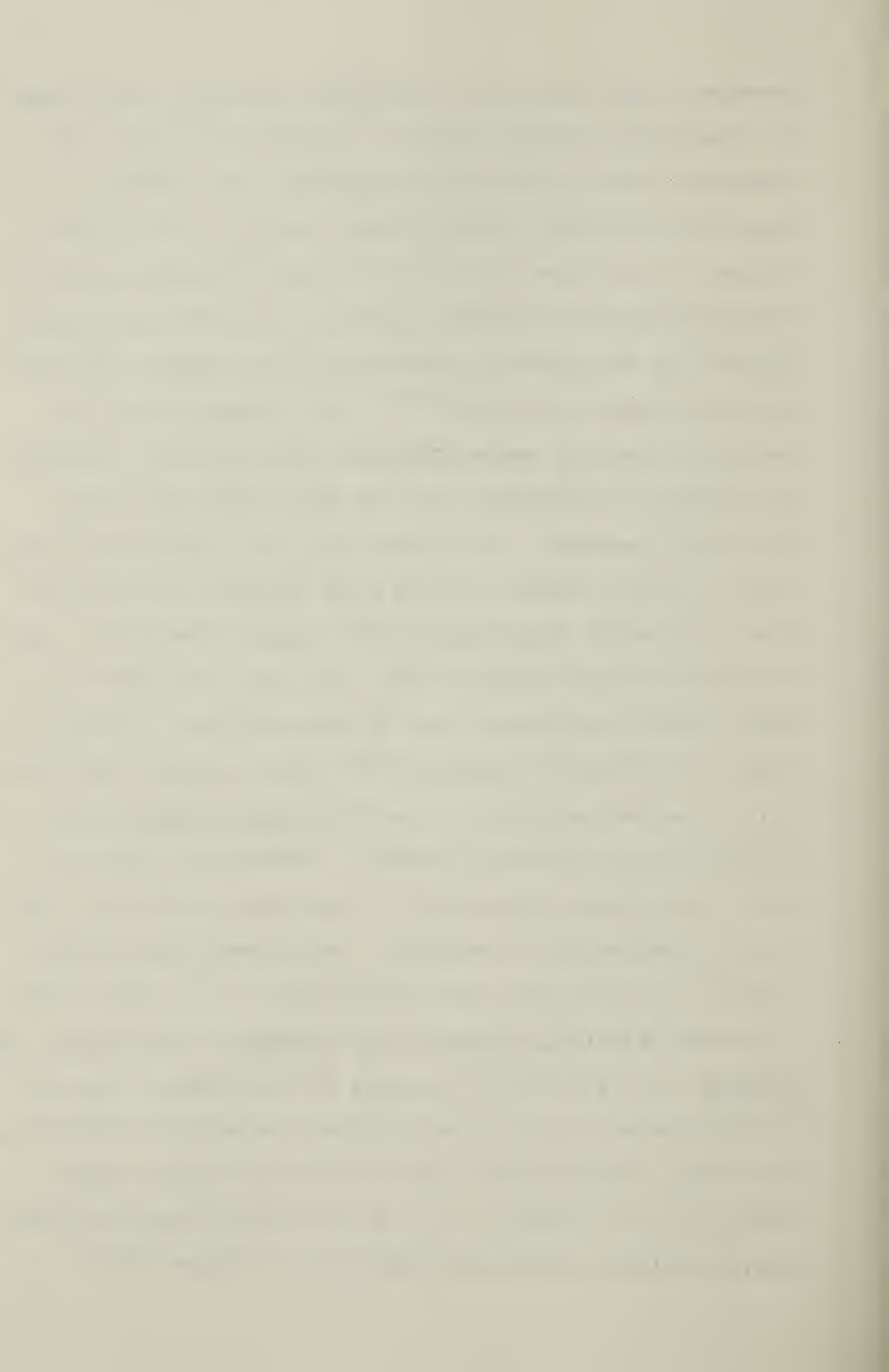
> So weit dieser nicht nur als historisches Kostüm benutzt wird, ist er ein Hilfsmittel zur Darstellung der moralischen Läuterung. Gerade die Beichte der Maria vor der Hinrichtung ist nur von dieser Seite der sittlichen Verantwortung und des Sühnegedankens aus in das Drama eingedrungen, während etwa der Gedanke der christlichen Gnade, der doch mit dem Abendmahl auf das stärkste verknüpft ist, ganz zurücktritt.[203]

Benno von Wiese lässt zwar neben der "Leistung eines einzelnen Menschen" auch die "Begnadung von oben"[204] gelten, aber in der Todesszene Marias geht es doch darum, ihre Fähigkeit aufzuzeigen, aus reinem Willen eine erhabene Seele zu werden.

Schiller hat in seinem Drama _Maria Stuart_ zum ersten Mal in der Titelheldin eine erhabene Seele dargestellt, der es gelingt, sich über das letzte Schicksal des Menschen, den Tod, zu erheben. In seiner Schrift _Über das Erhabene_ nennt der Dichter die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, "eine der herrlichsten Anlagen in der Menschennatur."[205] Dem Dichter, der ja immer der idealistische Erzieher bleibt, geht es deshalb darum, das Vermögen des



Menschen, sich "bei allen sinnlichen Schranken" noch "nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten,"[206] durch die tragische Kunst zu üben und zu stärken. Das Mittel, dessen sich Schiller dabei bedient, nennt er das "Pathetische." Das Pathetische aber "ist eine Inokulation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird."[207] Diese "starke Seite des Menschen" aber ist seine Fähigkeit, sich in jene "Freiheit der Geister zu flüchten" und sich über seine physische Existenz zu erheben. Der Mensch kann nun "gottgleich sein, indem er seine völlige Freiheit von Schranken im Verfügen über sich selbst verwirklicht."[208] Damit erreicht er, was Schiller in seinem Gedicht "Das Ideal und das Leben" fordert: "Nehmt die Gottheit auf in euren Willen, / Und sie steigt von ihrem Weltenthron."[209] Diese Aufnahme der Gottheit in den Willen wird in dem Drama _Maria Stuart_ in der Abendmahlsszene deutlich gemacht. Gleichzeitig wird dadurch ein grosser Unterschied zu den Dramenhelden von Karl Moor bis Wallenstein erkennbar. Denn diese Helden scheiterten an dem Anspruch der Gottgleichheit.[210] Auch in den folgenden Dramen _Die Jungfrau von Orleans_ und _Die Braut von Messina_ - und zwar in der Gestalt des Don Cesar - geht es um die Darstellung der intelligiblen Freiheit des Menschen. Auch diese Helden werden, wie Schiller es einmal ausgedrückt hat, "zu Heroen, d. i. zu göttlichen Menschen, oder, wenn man will, zu leidenden Göttern, zu Titanen."[211]

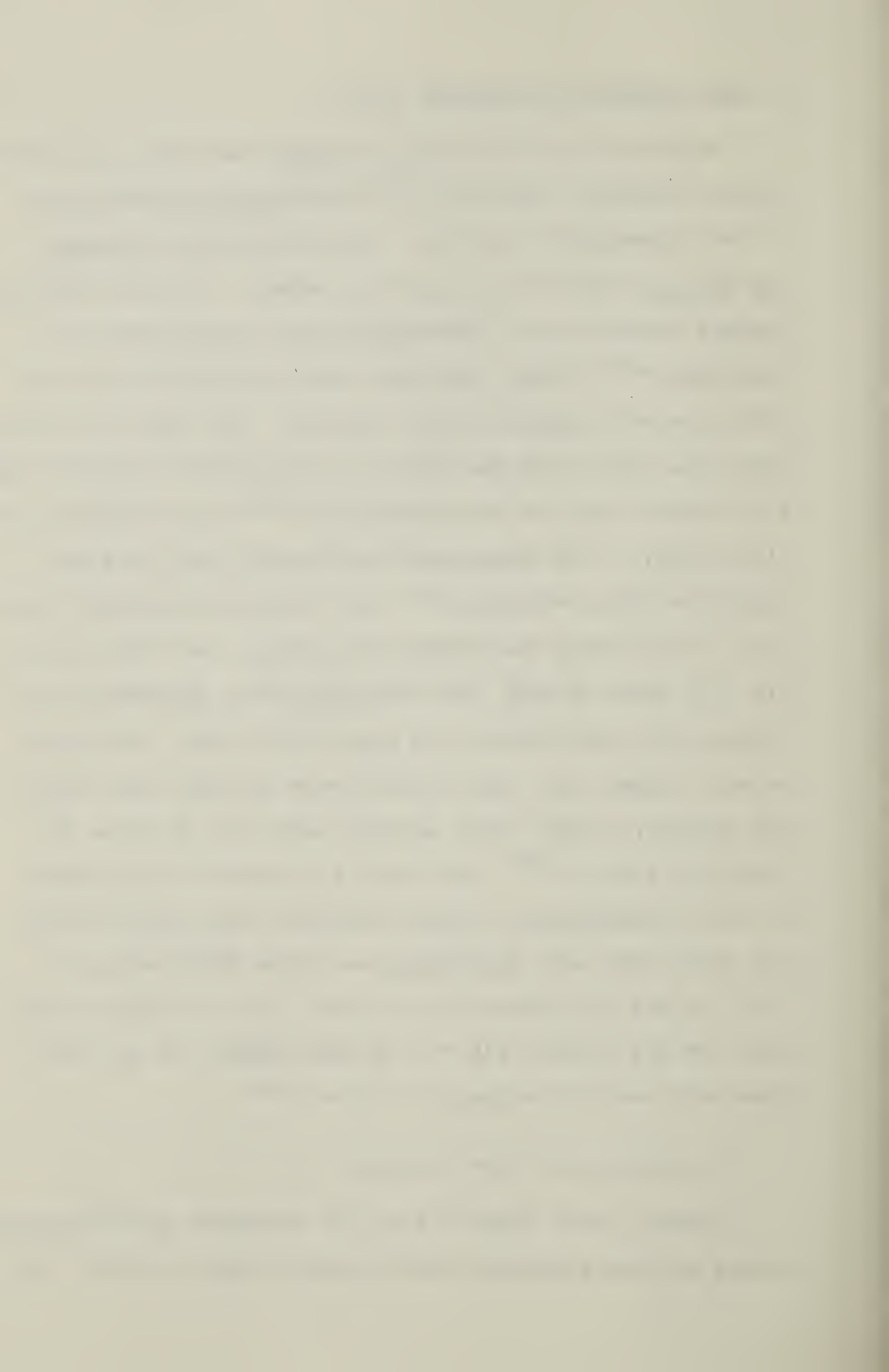


3. Die Jungfrau von Orleans (1801)

Bereits in dem Drama Maria Stuart waren die geschichtlichen Vorgänge, verglichen mit der Wallenstein-Trilogie, in den Hintergrund getreten. In dem Drama Die Jungfrau von Orleans sind sie nur noch der Rahmen. Deshalb spricht Gerhard Storz von der "Verwandlung des Historischen ins Legendäre,"[212] obwohl auch schon der mittelalterliche Geschichtsstoff legendäre Züge enthielt. Und Benno von Wiese sieht das Wunderbare des Werks als poetisches Gleichnis für die "Darstellung des Übersinnlichen,"[213] das "als überwirkliche Macht in die Geschichte hineinwirkt und ihr einen legendären Sinn verleiht."[214] Der tragische Konflikt wird ganz in der Heldin des Stücks ausgetragen, der nicht mehr, wie noch Maria Stuart, eine Gegenspielerin gegenübersteht. Johanna ist, wie Schiller in einem Brief sagt, die Hauptperson, "gegen die, was das Interesse betrift, alle übrigen Personen, deren keine geringe Zahl ist, in keine Betrachtung kommen."[215] Aber noch ein anderer Unterschied zu den vorangegangenen Dramen besteht; denn Schiller kann zum ersten Mal seit Don Carlos von einem Werk behaupten: "Ich bin mit dem ganzen Herzen dabei, und es fliesst auch mehr aus dem Herzen, als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen musste."[216]

a) Johanna und ihre Berufung

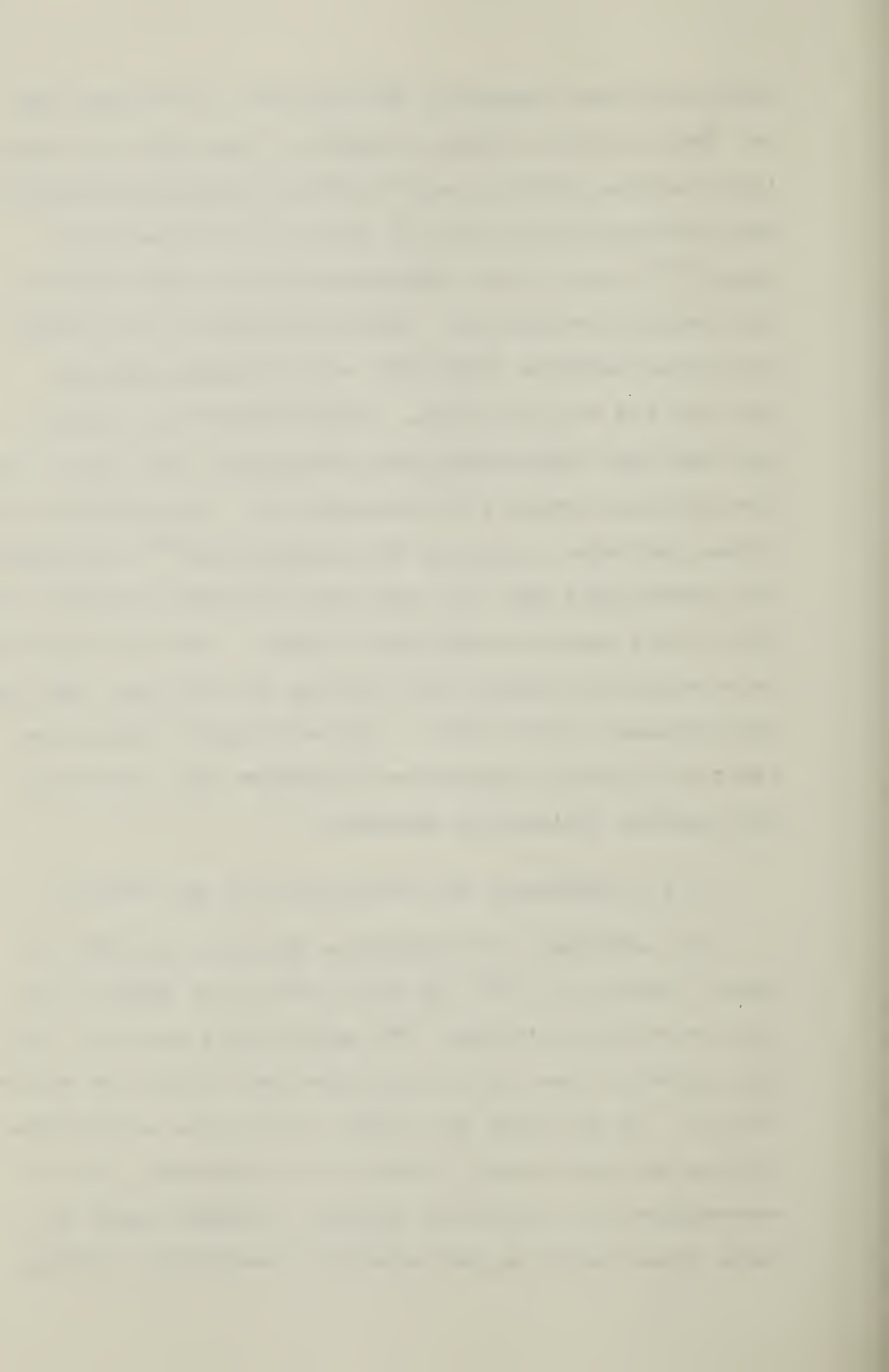
Johanna tritt durch die an sie ergangene göttliche Berufung aus dem gewohnten Bereich ihres Lebens heraus. Ihr



Auftrag ist es, Frankreich von dem Feind zu erretten und den König in Reims krönen zu lassen. Indem sie sich ganz ihrer Sendung hingibt, handelt sie in Übereinstimmung mit dem göttlichen Willen und ist frei von jedem äusseren Zwang.[217] Denn in der unbedingten Bindung sah Schiller die Freiheit des Willens. Johanna ist zwar in der Erfüllung ihres Auftrags nicht frei von bestimmten Geboten, aber sie ist frei zu wollen. Schon Maria Stuart konnte sich zwar der Hinrichtung nicht entziehen, aber sie konnte ihren Tod aus freiem Willen akzeptieren. Die göttliche Berufung ist daher nicht als "Schicksalszwang"[218] aufzufassen, wie Werner Psaar das tut; denn unter Schicksal versteht der Dichter die physisch-sinnlichen Kräfte. Nur als physisches Wesen empfindet Johanna ihre Sendung als ein Muss, aber als Vernunftwesen ist sie frei. Die Problematik Johannas besteht also darin, inwieweit sie imstande ist, diese ihre intelligible Freiheit zu bewahren.

b) Die Auffassung des Schicksals und der Nemesis

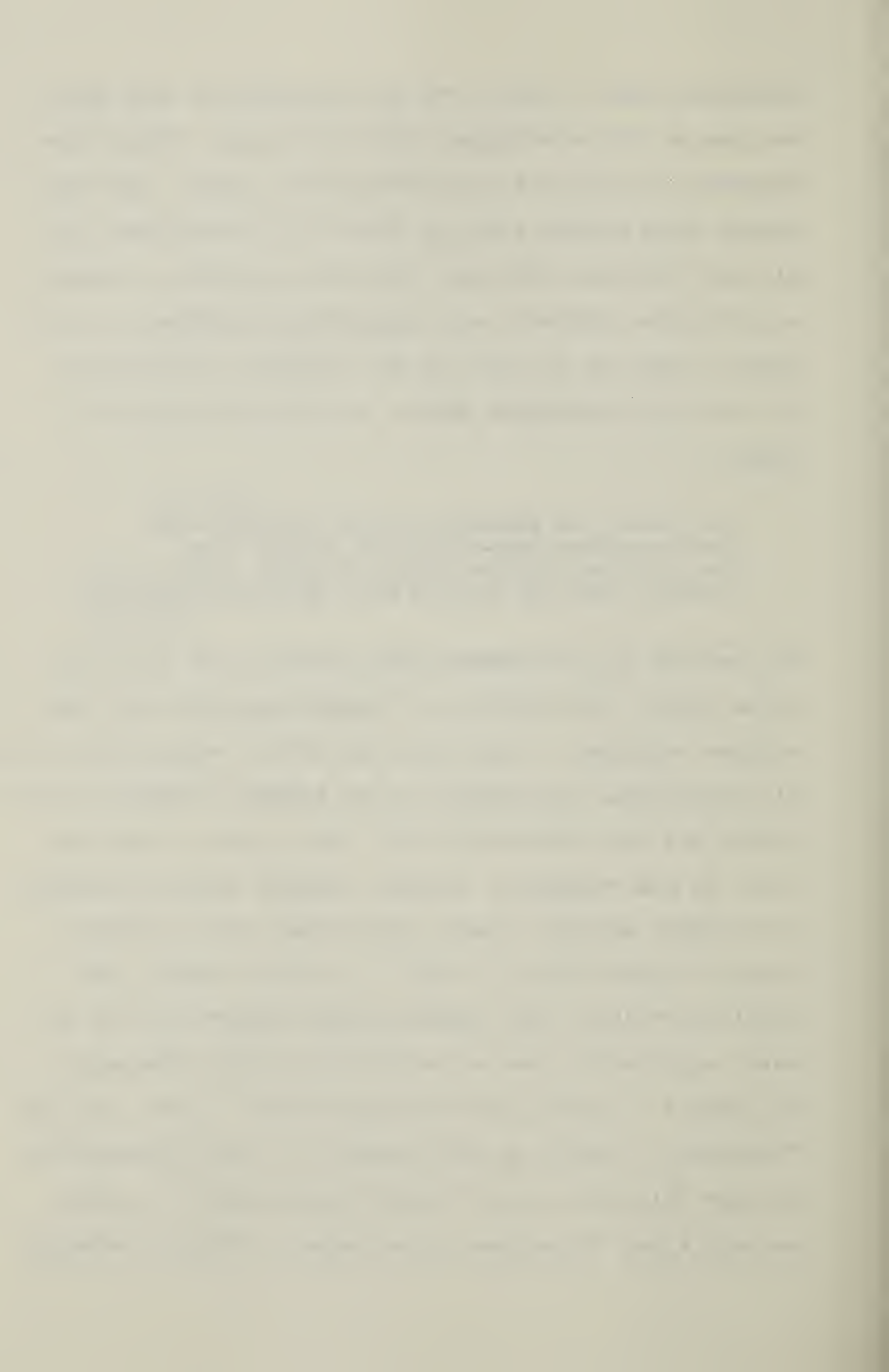
Die Befreiung des Vaterlandes ist nicht nur für Johanna, sondern auch für das Volk selbst eine höhere Aufgabe; denn Dunois betont: "Für seinen König muss das Volk sich opfern, / Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt." (844-45) Da der König die Gewähr ist für die menschliche Ordnung und das Gesetz, ist das Volk aufgerufen, ihn zu unterstützen und für ihn zu kämpfen. Deshalb nennt Johanna diesen Kampf um das Vaterland "unschuldig, heilig,



menschlich gut." (1782) Für das französische Volk geht es also um die Verteidigung des Vaterlandes, während die Engländer ein fremdes Land unterwerfen wollen. Die Engländer trifft daher auch die Schuld an diesem Krieg, der mit der Niederlage für sie jeden Sinn verliert. Johanna wird für die zunächst noch siegreichen Engländer zur Nemesis. Denn sie ist es, die die moralisch verwerfliche Tat des Angriffskrieges rächt. Zu Montgomery sagt Johanna:

> Der Tag
> Der Rache ist gekommen, nicht lebendig mehr
> Zurückemessen werdet ihr das heilge Meer,
> Das Gott zur Länderscheide zwischen euch und uns
> Gesetzt, und das ihr frevelnd überschritten habt.
> (1647-51)

Wie bereits in den anderen Dramen werden auch hier wiederum antike und christliche Vorstellungen mit der Nemesisidee verbunden. Denn Rache und Frevel beziehen sich auf die griechische Auffassung von der Nemesis, während die Berufung auf Gott christlich ist. Dabei geht es durchaus nicht um ein religiöses Problem, sondern um ein ethisches. Auch später spricht Johanna noch einmal von dem "Racheschwert meines Gottes." (2257) Von ihrem Gegner, dem Realisten Talbot, wird Johanna jedoch keineswegs als Nemesis aufgefasst; denn er bezeichnet sie als "Gespenst des Pöbels," (1248) als "Schreckensgöttin" (1543) und als "Gauklerin" (1546), um schliesslich in seiner Todesstunde mit der "Einsicht in das Nichts" konfrontiert zu werden und mit einer "Verachtung alles dessen, / Was uns erhaben



schien und wünschenswert" (2355-56) zu sterben. Talbot gehört, wie Gerhard Kaiser zutreffend betont, in die Reihe der Helden von Franz Moor, Fiesco, Marquis Posa und Wallenstein. Er stellt die

> Figur des Planenden dar, der an der Welt vorbeidenkt, weil er das Herz - und das heisst bei Schiller die innerste Zone der Wirklichkeit und Freiheit des Menschen, seine Übereinstimmung mit sich selbst und der Naturordnung des Lebens - vergisst.[219]

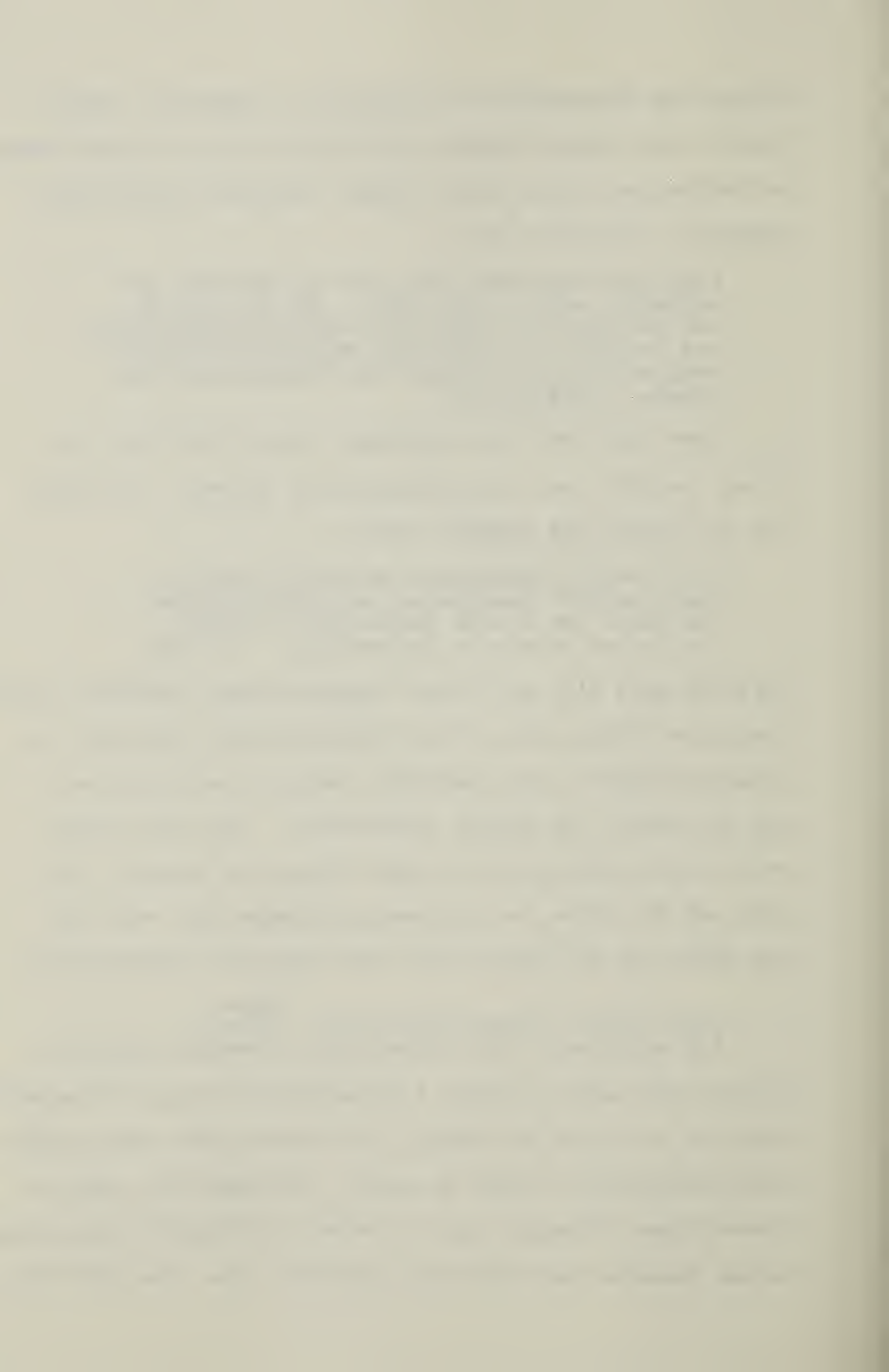
Aber nicht nur die Engländer tragen Schuld an dem Krieg, sondern auch die Königinmutter Isabeau. Das geht aus den Worten des Dauphin hervor:

> Ein finster furchtbares Verhängnis waltet
> Durch Valois' Geschlecht, es ist verworfen
> Von Gott, der Mutter Lastertaten führten
> Die Furien herein in dieses Haus. (777-80)

Wiederum wird hier auf antike Vorstellungen verwiesen. Aber obwohl der König sich auf ein übermächtiges Schicksal zu beziehen scheint, wird deutlich, dass er das Geschehen auf die Schuld der Mutter zurückführt. Auch den Streit zwischen dem Königshaus und dem Herzog von Burgund, der sich auf die Seite des Feindes geschlagen hat, wird von dem König mit dem Hinweis auf das Schicksal entschuldigt:

> Alles
> Tilgt dieser einzge Augenblick. Es war
> Ein Schicksal, ein unglückliches Gestirn! (1976-78)

Ähnlich wie Maria in ihrer Auseinandersetzung mit Elisabeth versucht auch hier der König, dem menschlichen Verschulden eine metaphysische Weihe zu geben. Trotzdem ist auch in diesem Drama offenbar, dass im Wesen und Charakter des einzelnen Menschen das Schicksal begründet ist. Das wird von



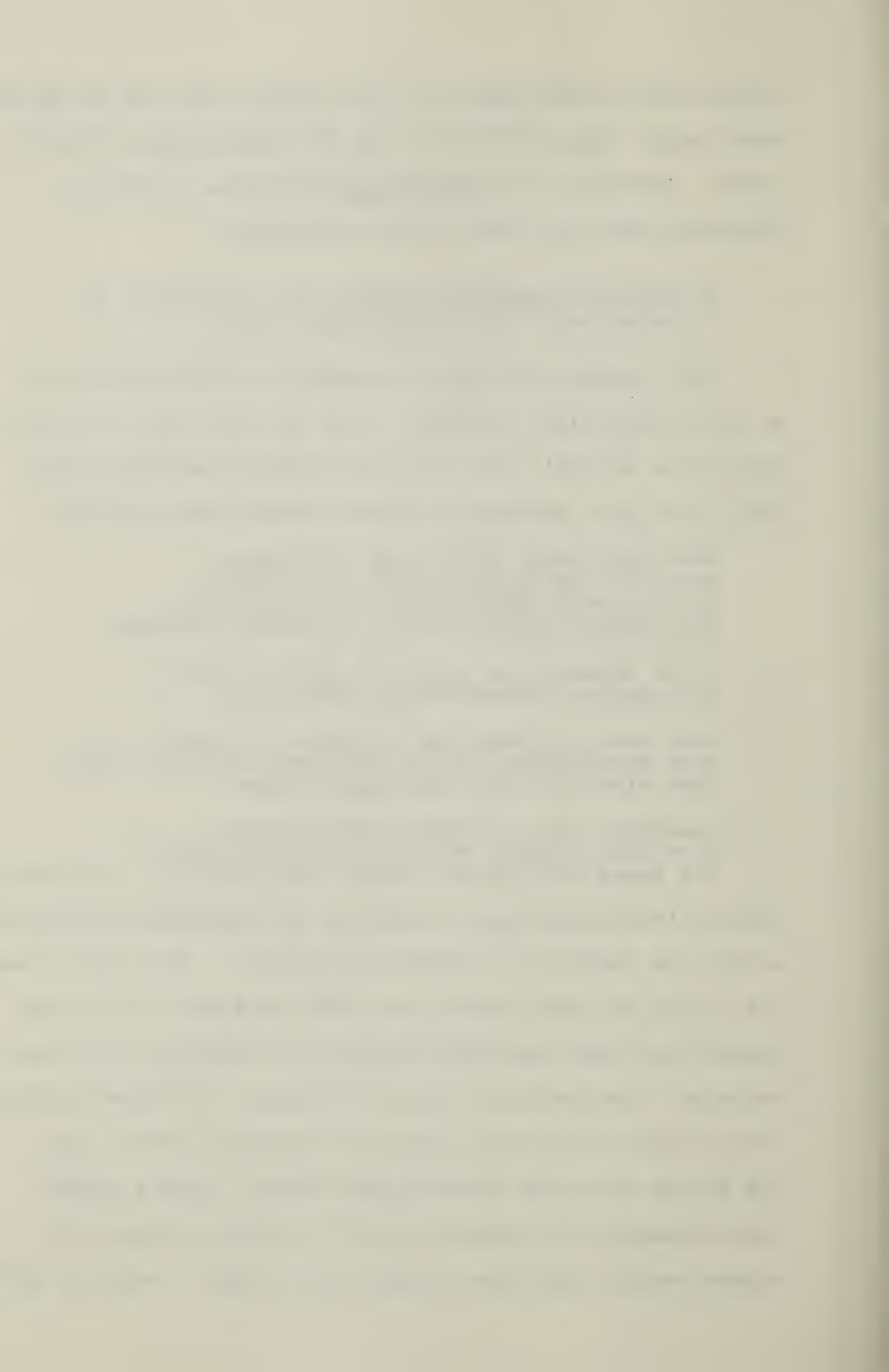
Johanna noch einmal ganz deutlich betont, als sie zu Agnes Sorel sagt: "Dein Schicksal ruht in deiner eignen Brust!" (2134) Bereits in der Wallenstein-Trilogie wurde die Schicksalsidee auf diese Weise ausgedrückt.

c) Johannas Konflikt zwischen der göttlichen Berufung und ihrer menschlichen Natur

Für Johanna bestehen von Anfang an keinerlei Zweifel an ihrer göttlichen Berufung. Sie ist sich auch vollkommen der Gebote bewusst, die mit ihrer Sendung verbunden sind. Dies kommt ganz deutlich in ihrem Monolog zum Ausdruck:

> Denn eine andre Herde muss ich weiden,
> Dort auf dem blutgen Felde der Gefahr,
> So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
> Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.
> . . .
> Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
> Mit sündgen Flammen eitler Erdenlust,
> . . .
> Denn wenn im Kampf die Mutigsten verzagen,
> Wenn Frankreichs letztes Schicksal nun sich naht,
> Dann wirst du meine Oriflamme tragen
> . . .
> Umwälzen wirst du seines Glückes Rad,
> Errettung bringen Frankreichs Heldensöhnen,
> Und Reims befrein und deinen König krönen. (397-424)

Johanna steht also ganz im Dienste des göttlichen Auftrags, an den sie fest und unverbrüchlich glaubt. Sie weiss, dass sie allein für ihre Sendung und für die Sache Frankreichs kämpfen soll und von allem persönlichen Streben frei bleiben muss. Aber obwohl Johanna ein Organ des Himmels wird, ist sie doch nicht ganz "blindes Werkzeug" (2578); denn sie bleibt auch noch menschliches Wesen. Daraus ergibt sich notwendig der spätere innere Konflikt zwischen Johannas Sendung und ihrer menschlichen Natur. Denn die gött-



liche Berufung und die menschliche Liebe sind unvereinbar. Der Konflikt wird bereits in den Worten Thibauts angedeutet, mit denen dieser auf Johannas Ablehnung der Werbung des jungen Bauern Raimond reagiert:

> O das gefällt mir nimmermehr und deutet
> Auf eine schwere Irrung der Natur!
> Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
> Sich zuschliesst in den Jahren des Gefühls. (61-64)

Den Vater befremdet das Wesen Johannas, und er tadelt ihr von den Schwestern abweichendes Verhalten. Er erkennt nicht, dass durch den göttlichen Auftrag alle menschlichen Bindungen Johannas überboten werden.[220] Selbst bei dem Erzbischof, der wie kein anderer Verständnis für das göttliche Gebot haben sollte, trifft Johanna später auf Widerstand.

In der Szene mit Montgomery, die zu der späteren Begegnung mit Lionel im Kontrast steht, wird Johanna ganz als Werkzeug ihres göttlichen Auftrags gezeigt. Trotzdem weist gerade Johannas Verhalten gegen Montgomery auf den kommenden Konflikt hin. Johanna handelt zwar nicht wie ihr Gegner, den ein "eitler Wahn" dazu verführte, nach dem "wohlfeilen Ruhm" (1559-60) zu streben, sondern sie folgt ihrem göttlichen Auftrag. Aber dieser Auftrag trägt jetzt andere Züge; Johanna sagt:

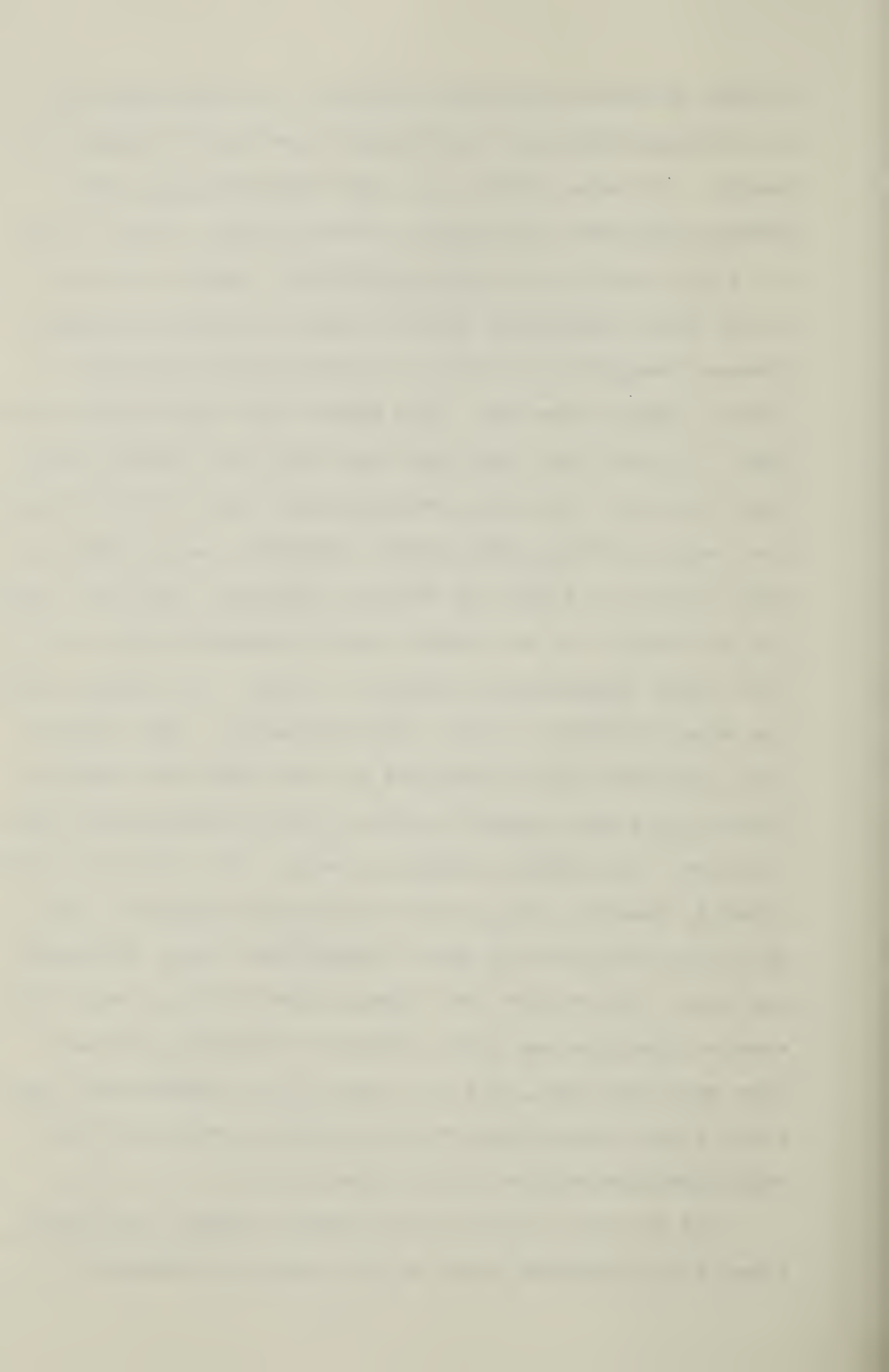
> Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,
> Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
> Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
> Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt.
> (1599-1602)

Die Jungfrau sieht sich hier nicht als die Hirtin des Heeres



und die Retterin des Volkes, sondern sie fühlt sich an eine überpersönliche, ins Mythische gesteigerte Macht gebunden. Trotzdem bleibt sie allen Beschwörungen Montgomerys gegenüber unbeweglich, obwohl dieser nicht nur an die Milde ihres Geschlechts appelliert, sondern auch um seiner Braut und seiner Eltern willen um Schonung fleht. Johanna übergibt ihn seinem "unentfliehbaren Geschick" (1654), nämlich dem Tod. Sie bleibt aber nachdenklich zurück. Johanna kann sich zwar noch auf die "erhabne Jungfrau" berufen, die "den unkriegerischen Arm mit Kraft" und das "Herz mit Unerbittlichkeit" bewaffnet, wenn Gefahr besteht, dass die Seele "in Mitleid schmilzt" (1677-80), aber sie ist nicht, wie sie ihrem Gegner glaubhaft machen will, Teil jener "körperlosen Geister." (1609) Denn Johanna ist als Mensch durchaus in der Natur verhaftet. Sie handelt noch aus einem naiven Gehorsam an ihre göttliche Sendung heraus und glaubt deshalb auch, vor allen menschlichen Empfindungen und Gefühlen sicher zu sein. Sie hat noch nicht erkannt, dass sie sich in den Widerspruch zwischen ihrer göttlichen Sendung und ihrer menschlichen Natur verstrikken kann. Es ist also bei Johanna noch nicht zu einer bewussten Akzeptierung ihrer göttlichen Sendung gekommen. Dies geschieht erst, als sie sich mit dem Widerspruch zwischen ihrem menschlichen Wesen und ihrer göttlichen Sendung auseinandersetzt und ihn überwindet.

Als La Hire und Dunois um Johanna werben, tritt das Leben in verstärktem Masse an sie heran, und wiederum



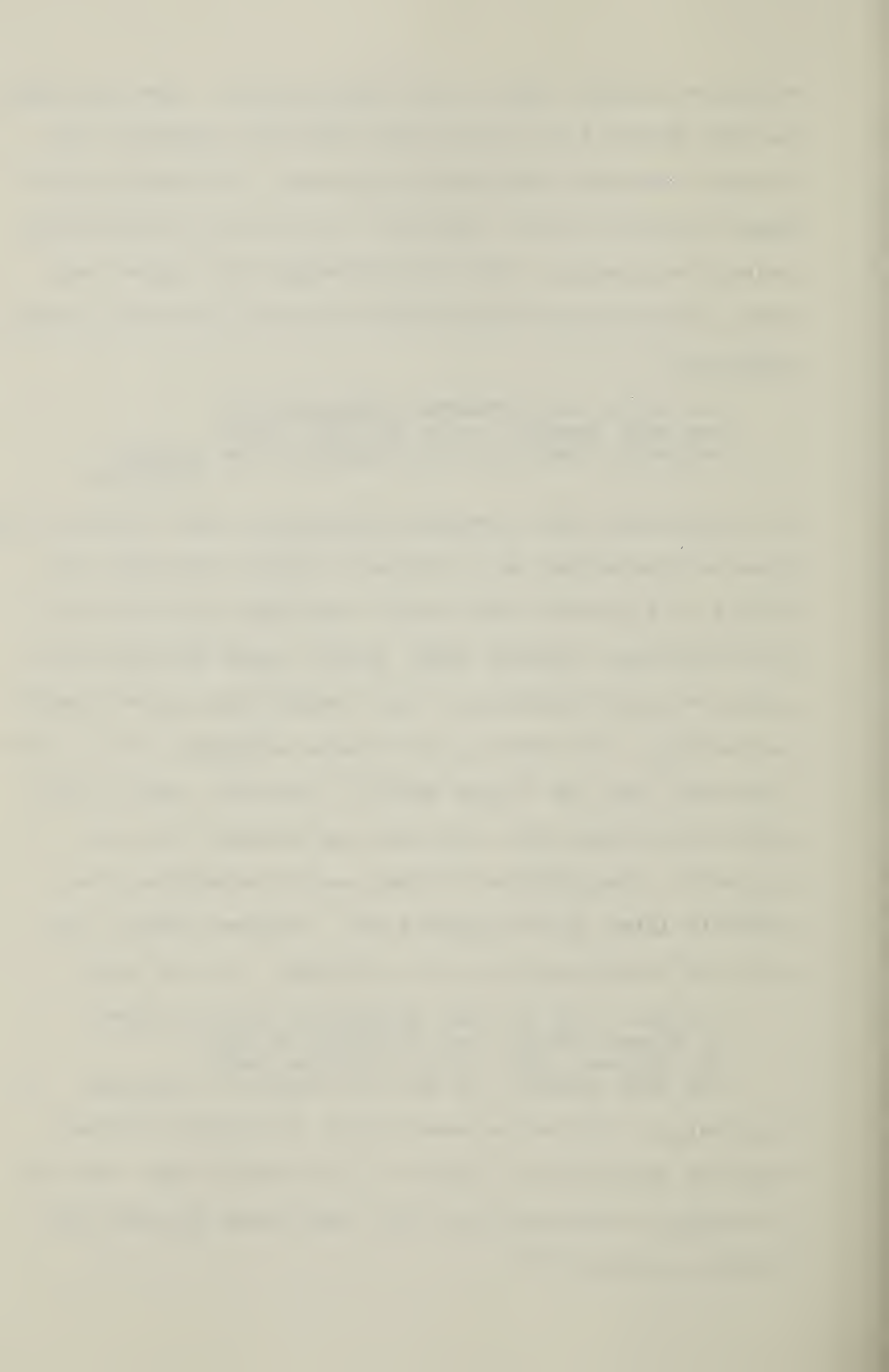
wird die liebende Frau in ihr angesprochen. Aber auch dieses Mal beruft sie sich auf die göttliche Sendung: "Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes, / Und keinem Manne kann ich Gattin sein." (2203-04) Sie lehnt die Werbungen selbst dann noch ab, als der Erzbischof sie darauf verweist, dass sich gerade auch in der Natur der Wille Gottes offenbart:

> Dem Manne zur liebenden Gefährtin ist
> Das Weib geboren - wenn sie der Natur
> Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel!
> (2205-07)

Der Erzbischof sieht Johannas Sendung als eine zeitlich begrenzte Erscheinung an, nach deren Ablauf das Gebot hinfällig wird und sie sich wieder dem Leben zuwenden kann. Der Erzbischof verkennt dabei jedoch, dass Johanna nicht allein von der Bestimmung ihres Geschlechts aus beurteilt werden kann. Mit dem Los der Frauen verbindet sie nur der "Gehorsam" und das "harte Dulden" (1102-03), während die göttliche Sendung sie weit über die Grenzen ihres Geschlechts hinausgehoben und aus dem Hirtenmädchen eine Führerin ihres Volkes gemacht hat. Johanna selbst wird sich der Bedeutung des Gebotes bewusst, als sie sagt:

> Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
> In Händen führte, und im eiteln Herzen
> Die Neigung trüge zu dem irdschen Mann!
> Mir wäre besser, ich wär nie geboren! (2257-60)

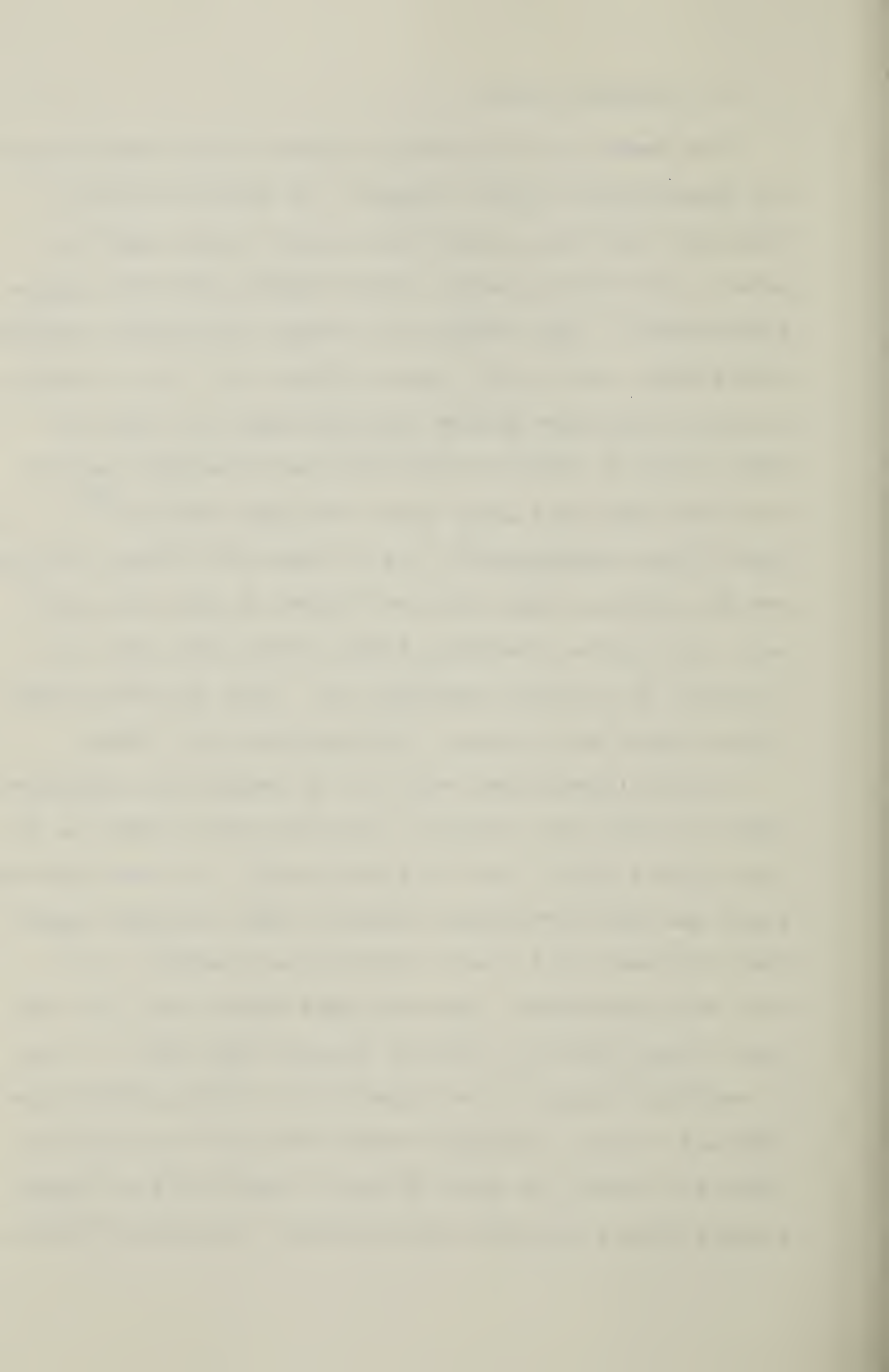
Von hier aus ist der schwere innere Zwiespalt Johannas nach der Begegnung mit Lionel zu verstehen; denn indem sie ihn schont, erscheinen ihr alle bisherigen Tötungen als Willkür und Mord.[221]



d) Johannas Schuld

Die Szene mit dem schwarzen Ritter deutet bereits auf die Begegnung mit Lionel voraus. Die überirdische Erscheinung warnt sie, nicht noch einmal in den Kampf zu gehen, und Johanna glaubt, einem Trugbild der Hölle gegenüberzustehen. Ganz richtig hat jedoch Fritz Strich darauf hingewiesen, dass es die innere Stimme ist, die zu Johanna spricht, "ein guter Genius, der sie warnt, und doch ein böser, weil er Johannas Entwicklung zur Freiheit, welche nur durch Zwiespalt gehen kann, vereiteln möchte."[222] Durch diese Zusammenkunft, die am Ende einer Reihe von Siegen für Johanna liegt, ist der Zweifel in ihr wach geworden. Als sie den schwarzen Ritter töten will, kann sie es nicht, da er nicht sterblich ist. Aber auch den sterblichen Lionel kann Johanna anschliessend nicht töten.

In der Lionel-Szene streitet in Johanna das göttliche Gebot, das von ihr verlangt, den Feind ihres Volkes zu töten, mit der Liebe, die ihn schonen will. In ihrem Monolog kommt das Widersprüchliche zwischen ihrem Verhalten gegenüber Montgomery und Lionel deutlich zum Ausdruck. Sie muss sich eingestehen, dass es nicht Mitleid war, das sie dazu bewog, Lionel zu schonen, sondern ihre Liebe zu ihm. So verfällt Johanna in den Widerstreit zwischen Pflichtgefühl und Neigung, zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit. Indem sie Lionel aus Liebe am Leben lässt, wird sie ihrer Sendung untreu und macht sich schuldig. Aus ihrem Schuld-

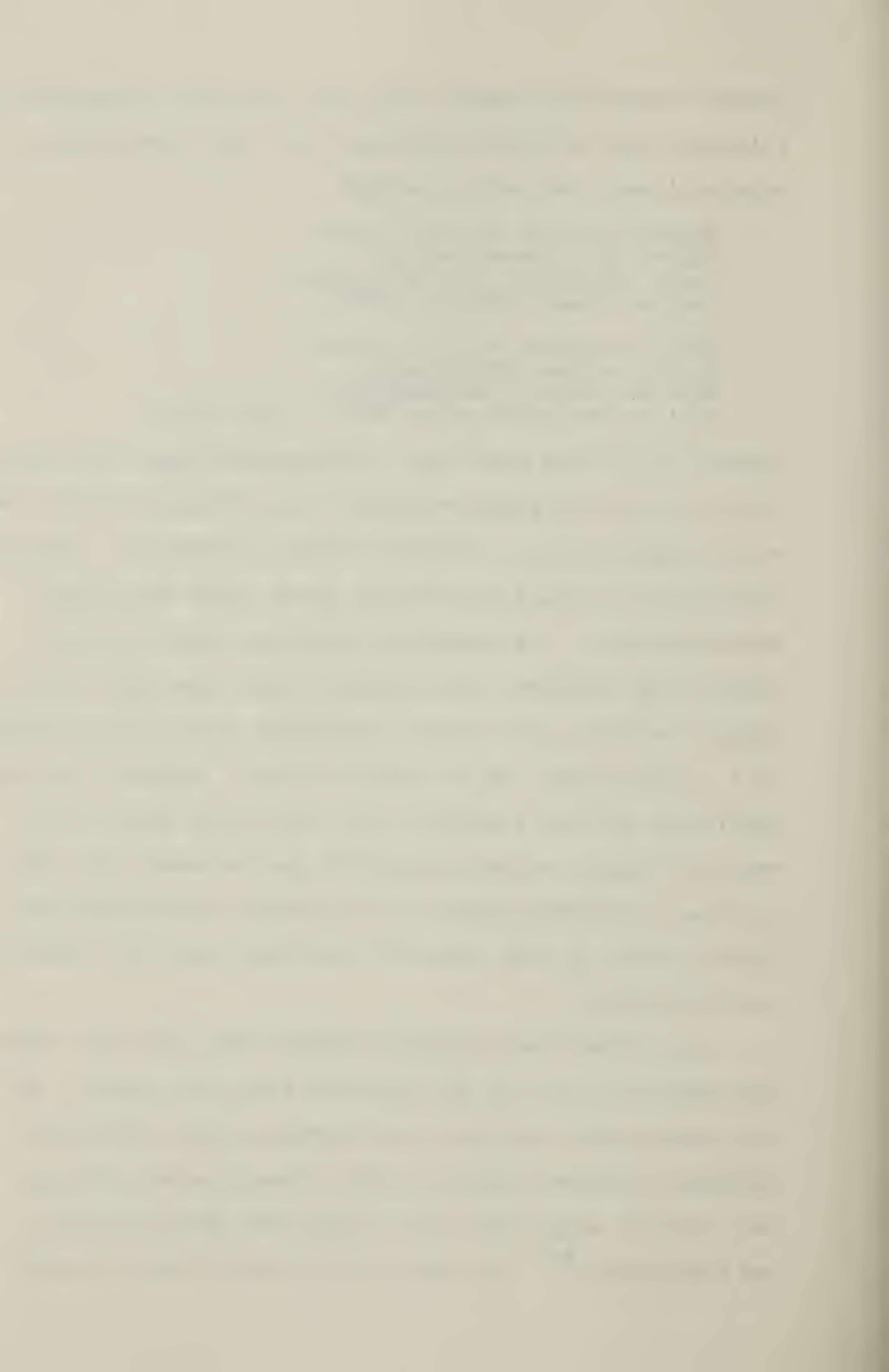


gefühl heraus wird Johanna sich jetzt ganz des Widerspruchs zwischen ihrer göttlichen Sendung und ihrem Menschentum, zwischen Ideal und Natur, bewusst:

> Musstest du ihn auf mich laden
> Diesen furchtbaren Beruf,
> Konnt ich dieses Herz verhärten,
> Das der Himmel fühlend schuf!
> . . .
> Doch du rissest mich ins Leben,
> In den stolzen Fürstensaal,
> Mich der Schuld dahinzugeben,
> Ach! es war nicht meine Wahl! (2594-2613)

Johanna lehnt sich hier zwar vorübergehend gegen ihr Schicksal auf, aber nur durch den Abfall vom göttlichen Gebot ist es ihr möglich, ihre sittliche Grösse zu beweisen. Ausserdem wird die Gestalt der Johanna durch diese Verfehlung vermenschlicht. Sie erscheint nicht mehr als Übernatur, sondern als fehlbares menschliches Wesen, das aber die Fähigkeit besitzt, aus eigener sittlicher Kraft seine Schwachheit zu überwinden und zu sich zu finden. Während sie dem göttlichen Auftrag zunächst nicht aus freier Wahl und Erkenntnis folgte, sondern lediglich aus Gehorsam, kann sie jetzt aus bewusstem Willen und in freier Entscheidung den Willen Gottes in sich aufnehmen und damit auch ihr Schicksal überwinden.

Aus diesem Grunde bleibt Johanna stumm, als ihr Vater die furchtbare Anklage der Zauberei gegen sie erhebt. Es ist bezeichnend, dass die Umwelt gerade ihren göttlichen Auftrag in Zweifel zieht, der für Johanna unbezweifelbar ist. Hierin zeigt sich das Versagen der Menschheit vor dem Göttlichen.[223] In ihrer auf die Verstossung folgende



Einsamkeit betrachtet Johanna die Anklage ihres Vaters als eine "Prüfung" (3151), als ein "Geschick" (3147), das Gott über sie verhängte und das sie freiwillig als Busse für ihre Schuld annimmt. Wie Maria Stuart ist auch Johanna unschuldig im Sinne der Anklage, aber sie weiss sich als liebende Frau schuldig und nimmt daher die Verstossung auf sich. Sie sieht die Anklage ihres Vaters nicht wie Raimond als einen "unglückselgen Irrtum" an, sondern für sie ist es eine "Schickung" (3155-56); denn, wie Johanna betont, "ohne Götter fällt kein Haar / Vom Haupt des Menschen." (3192-93) In diesem Vertrauen in ihr Schicksal nähert sich Johanna hier der christlichen Auffassung von der Vorsehung Gottes.

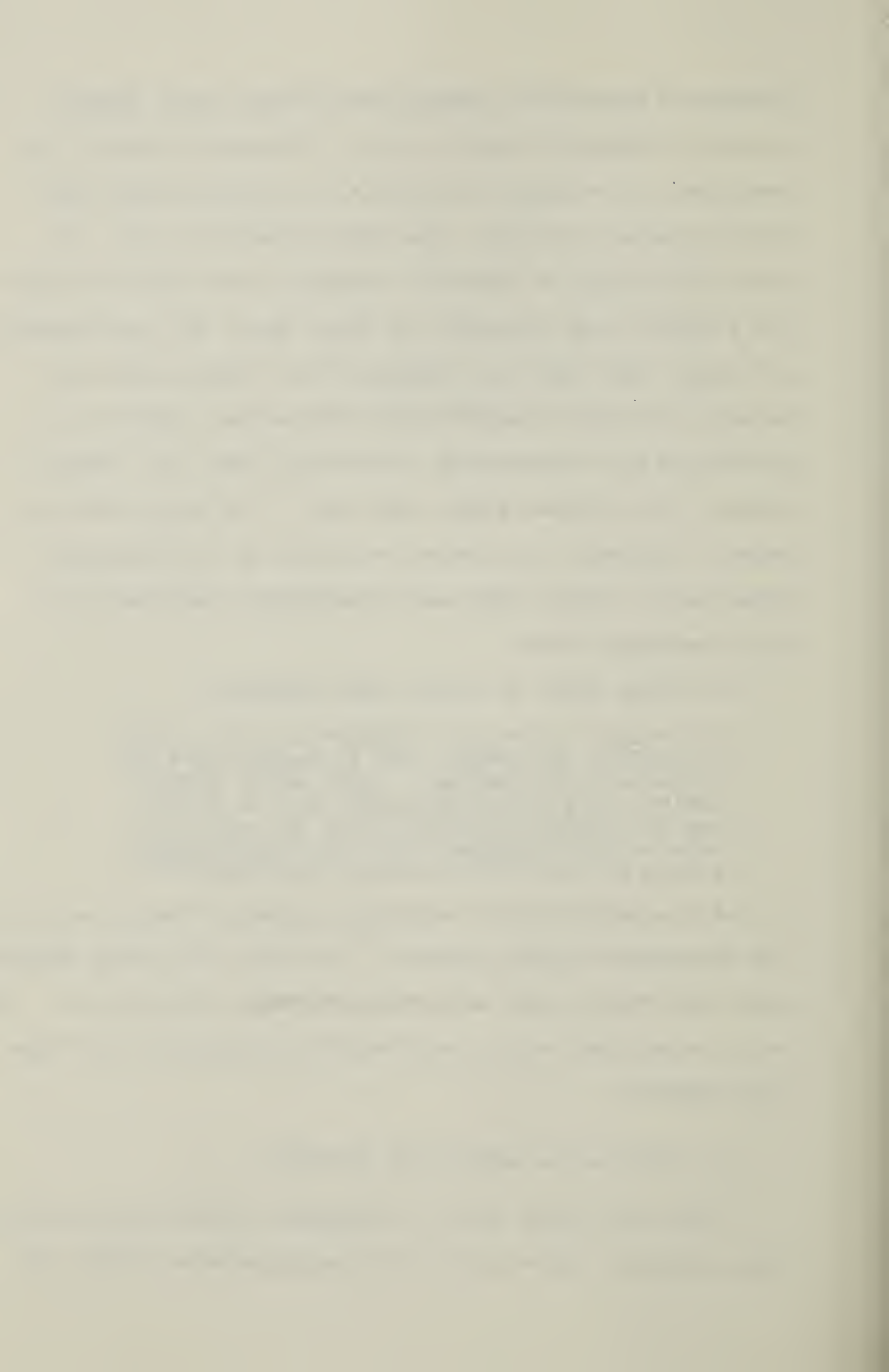
In einem Brief an Goethe sagt Schiller:

> Von meinem lezten Act augurire ich viel Gutes, er erklärt den Ersten, und so beisst sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darinn auf sich allein steht, und im Unglück von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbstständigkeit und ihr CharacterAnspruch auf die Prophetenrolle deutlicher.[224]

In der Einsamkeit ihrer Verbannung gelangt Johanna zum vollen Bewusstsein ihrer Sendung. Sie wird sich dessen bewusst, dass ihre Sendung die Selbstverantwortung einschliesst. Nur von hier aus ist der Weg zur Freiheit innerhalb ihrer Sendung möglich.

e) Johanna als moralische Existenz

Benno von Wiese sieht in Johannas Schuld nicht so sehr eine sittliche als vielmehr eine metaphysische Schuld, die

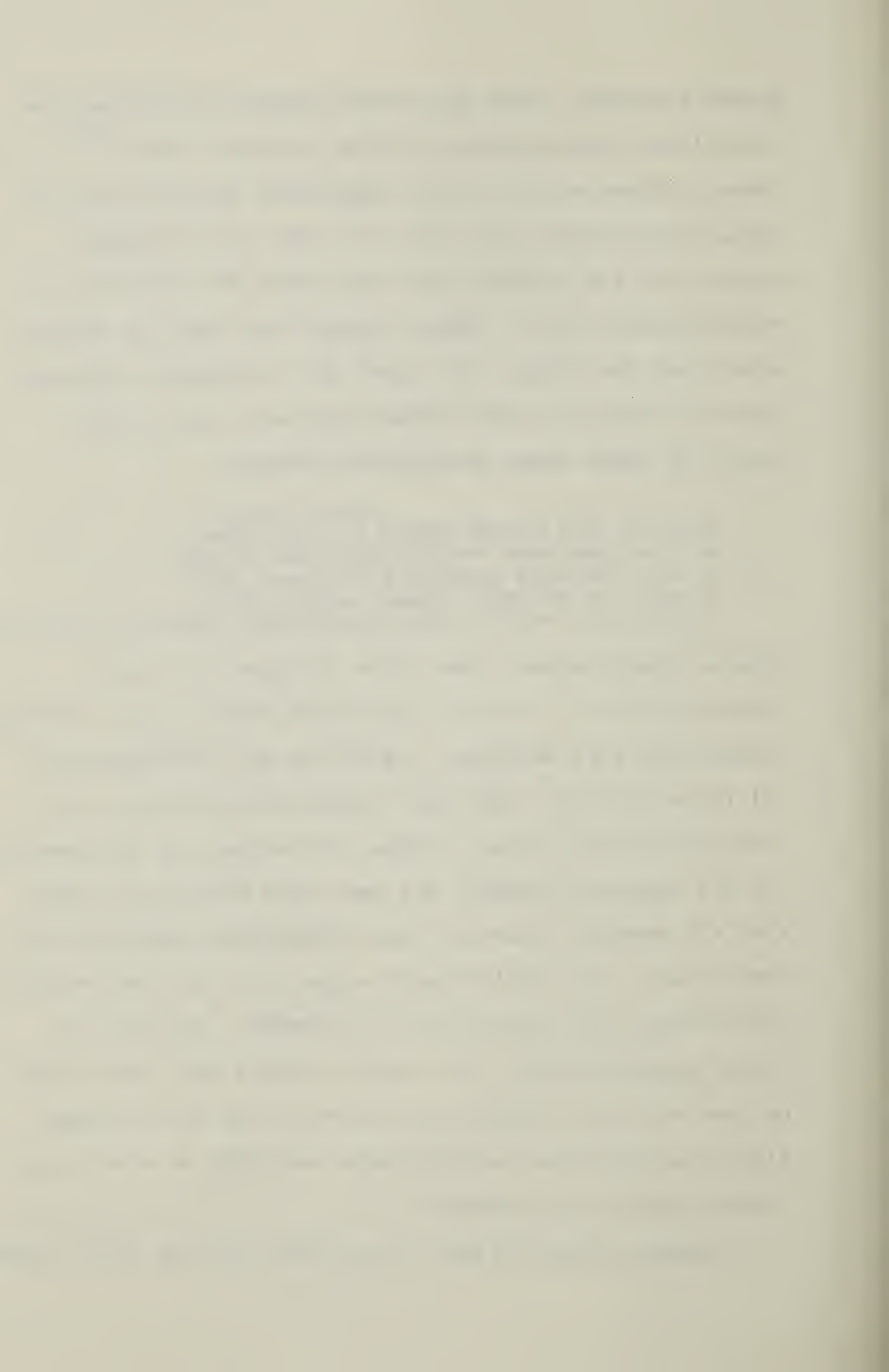


daraus entstehe, "dass hier einem Menschen eine über das Menschliche hinausgehende Sendung zugemutet wird."[225] Dieser Auffassung kann nicht zugestimmt werden; denn Johanna selbst sieht ihre Liebe als eine rein sittliche Schuld, die sie zunächst mit dem Gefühl des Mitleids zu entschuldigen sucht. Später betont sie, dass die Schuld allein bei ihr liege, aber durch die vollkommene Bejahung ihres Schicksals in der Verbannung konnte auch dieser Streit in ihrer Brust geschlichtet werden:

> Jetzt bin ich
> Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
> Der ihr das Ende drohte, war mein Freund,
> Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
> In mir ist Friede - Komme, was da will,
> Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewusst! (3174-79)

Johanna sieht demnach ihre Liebe zu Lionel als eine "Schwachheit" an. Dass sie aber ihre Liebe in der Tat überwunden hat, wird deutlich, als sie in der Gefangenschaft auf Lionel trifft. Sie sieht in ihm jetzt nur noch den verhassten Feind, dessen Antrag zur Rettung sie zurückweist. Vor der Begegnung befällt sie zwar eine furchtbare Angst, aber sie beweist, dass sie ihre Schwachheit gänzlich überwunden hat. Auch Maria Stuart ergreift ja auf dem Weg zur Hinrichtung eine augenblickliche Schwäche, als sie Leicester gegenübersteht. Wie Maria beweist aber auch Johanna jene sittliche Stärke und Freiheit, die es ihr ermöglicht, das Schicksal zu überwinden und sich zu einer moralischen Existenz zu erheben.

Johanna rettet am Ende ihren König und das Volk, indem

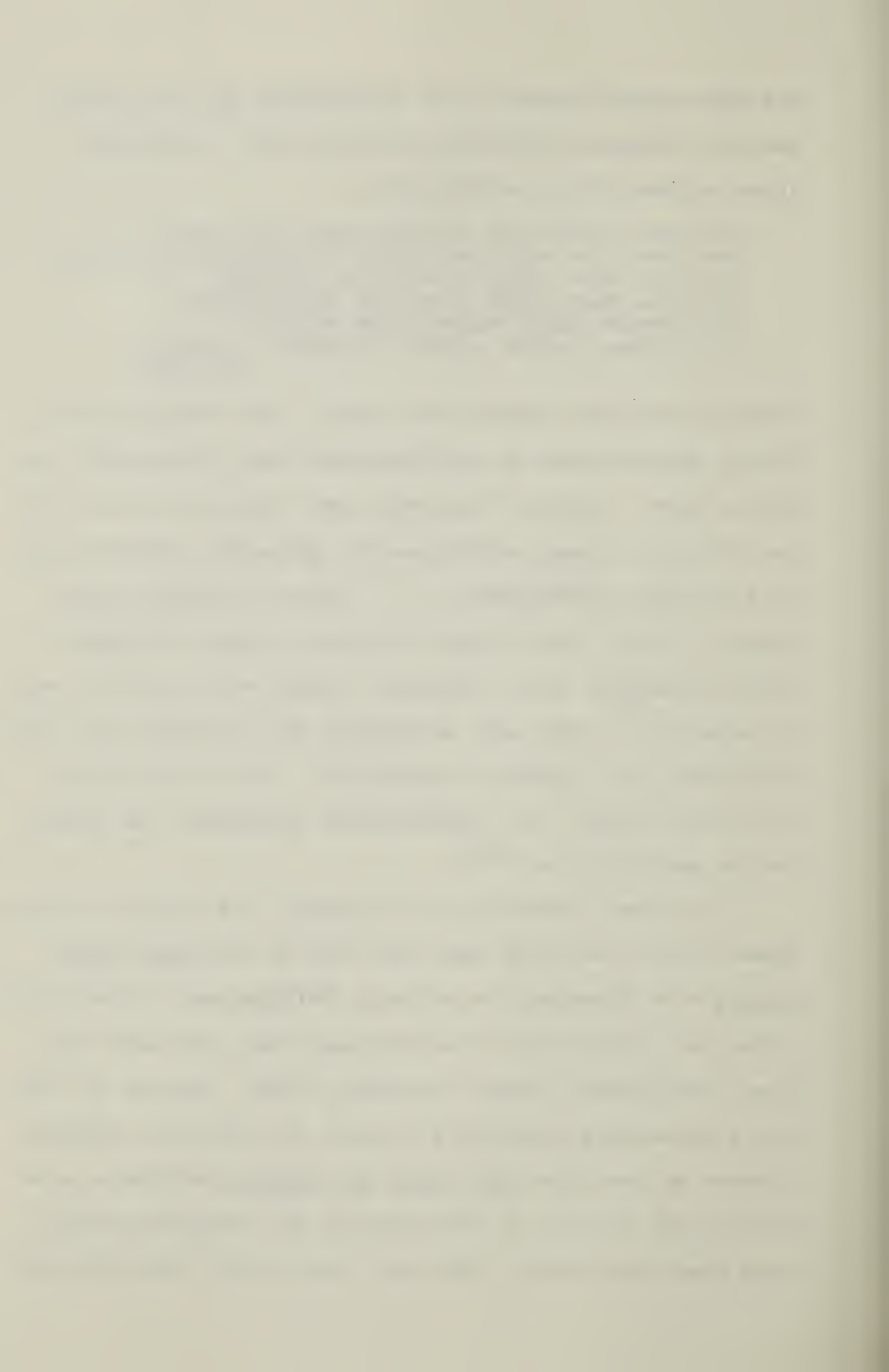


sie sich selbst opfert. Der Kettenbruch und die Flucht aus der Gefangenschaft sind gleichsam die Bestätigung ihrer eigenen Worte zu Raimond:

> Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen!
> Nur wenn sie reif ist, fällt des Schicksals Frucht!
> Ein Tag wird kommen, der mich reiniget.
> Und die mich jetzt verworfen und verdammt,
> Sie werden ihres Wahnes inne werden,
> Und Tränen werden meinem Schicksal fliessen.
> (3182-87)

Johanna erreicht, ähnlich wie Maria, jene Gottgleichheit, die in diesem Drama in der Theophanie der Gottesmutter offenbar wird. Diesen "Uebertritt des Menschen in den Gott" hat Schiller einmal aus Anlass der geplanten Heraklesidylle wie folgt beschrieben: ". . . alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freyheit, lauter Vermögen - keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen."[226] Aber noch deutlicher als bei Maria wird die Verklärung der Jungfrau dargestellt. Es ist, wie Benno von Wiese betont, "die strahlendste Apotheose, die Schiller je gedichtet hat."[227]

In dieser "romantischen Tragödie," wie Schiller dieses Drama nannte, herrscht noch mehr als in dem Drama Maria Stuart eine Mischung von antiken, heidnischen, mittelalterlichen und christlichen Vorstellungen vor, die auch hier als "historisches Kostüm" anzusehen sind. Bereits in diesem Zusammenhang kann auf die Worte in Schillers späterer Vorrede zu dem Drama Die Braut von Messina verwiesen werden, wo der Dichter zu der Mischung der Religionen Stellung nimmt und betont, dass das Wesentliche "die Religion



selbst, die Idee eines Göttlichen" sei, die unter "der Hülle aller Religionen"[228] liege.

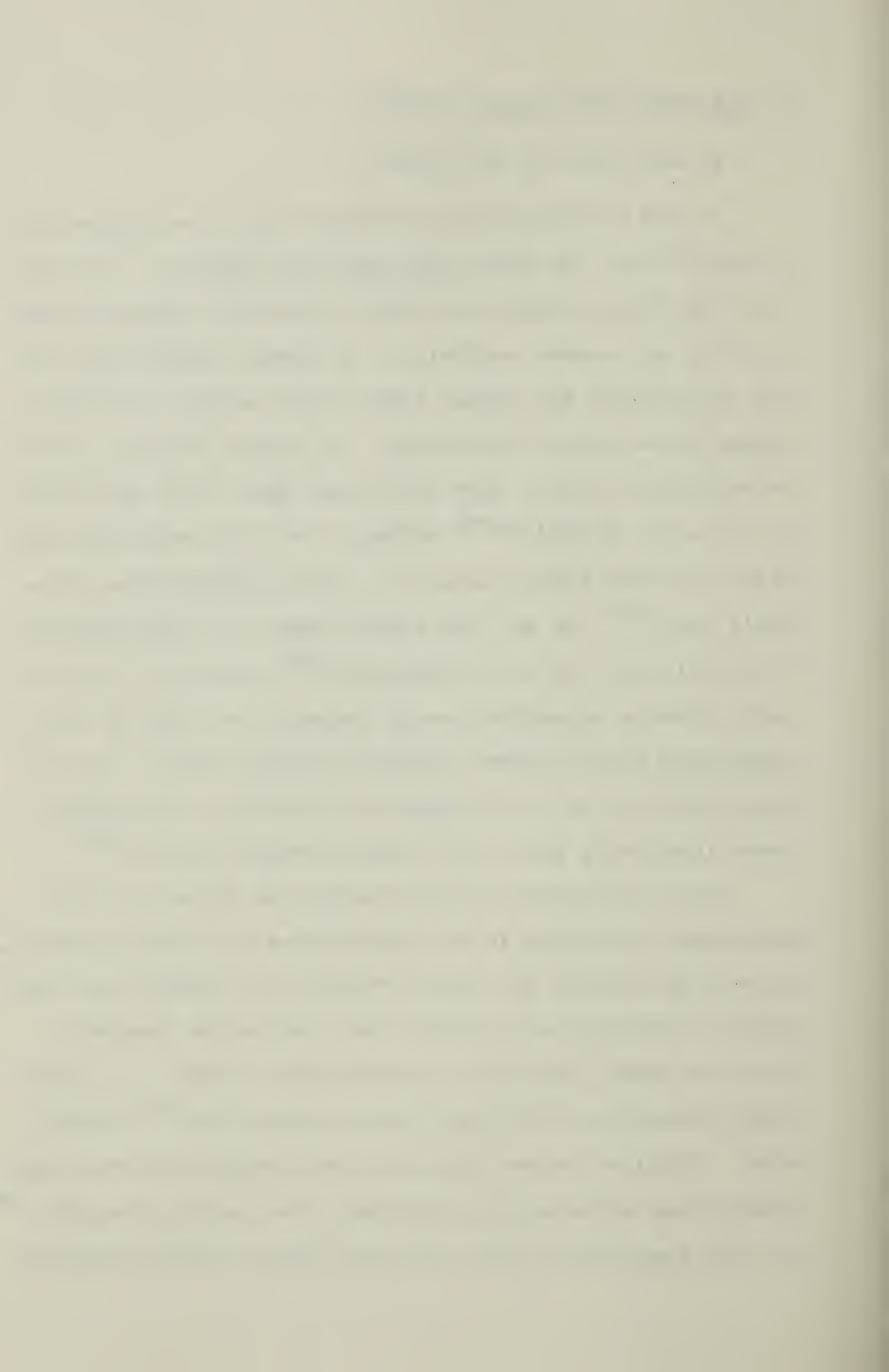


4. Die Braut von Messina (1803)

a) Das Drama in der Kritik

In der Schiller-Kritik herrscht immer noch grosse Uneinigkeit über das Drama Die Braut von Messina. Zum Teil wird das Drama in Form und Gehalt als antik angesehen und zum Teil als modern beurteilt. Zu dieser Unsicherheit in der Beurteilung des Dramas haben nicht zuletzt Schillers eigene Äusserungen beigetragen. In seinen Briefen spricht er wiederholt davon, dass sein neues Werk "nach der Strenge der alten Tragödie"[229] verfasst sei und sowohl Ähnlichkeiten mit der äschyleischen wie auch sophokleischen Tragödie habe.[230] Er sei mit diesem Drama in "einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern"[231] getreten, und deshalb forderte er seinen Freund Humboldt, der ihn ja "den modernsten aller neueren Dichter" genannt hatte, auf, zu beurteilen, ob er als Zeitgenosse Sophokles' mit seinem neuen Drama wohl auch einen Preis errungen hätte.[232]

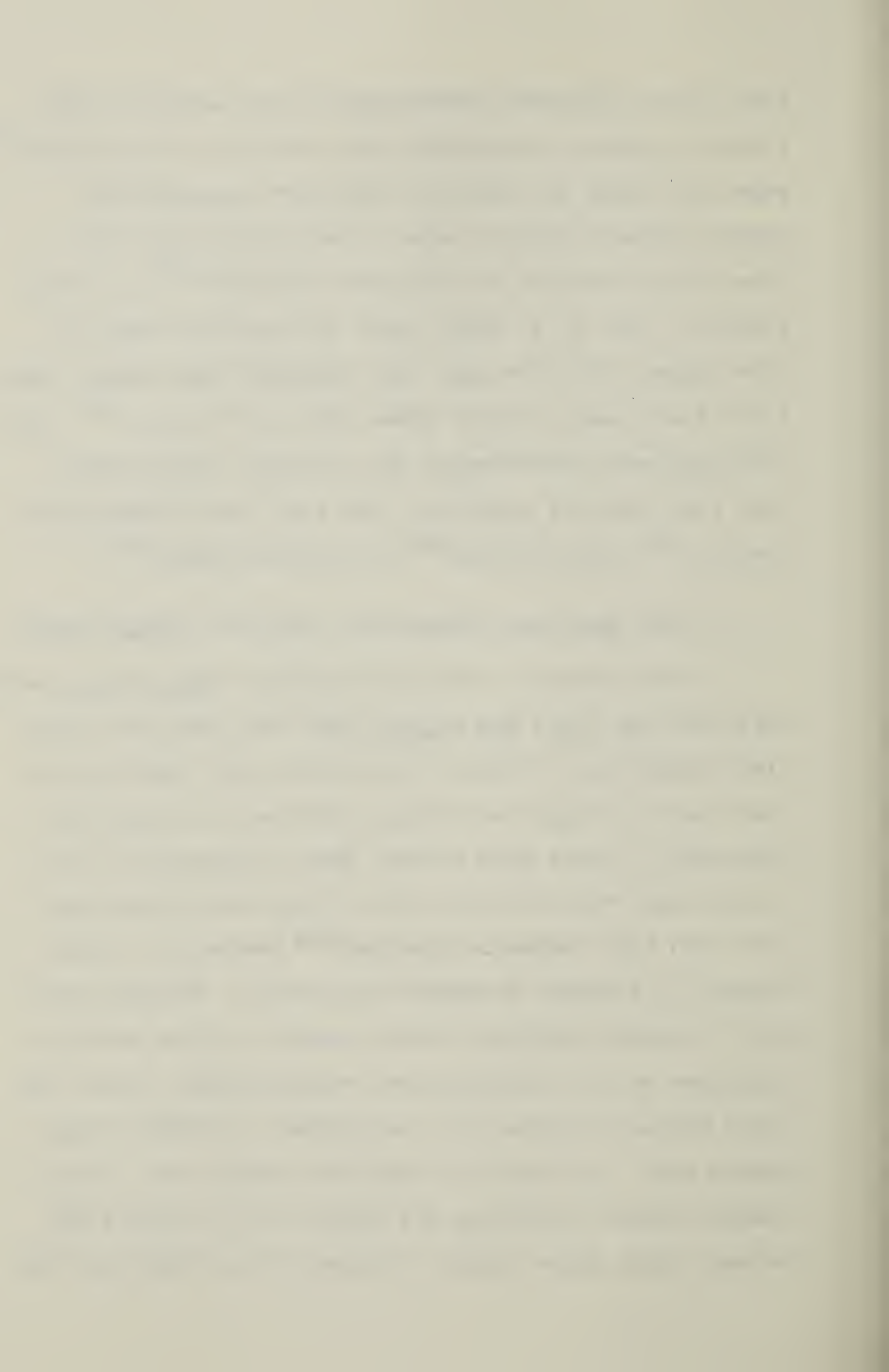
Schon zu Schillers Zeiten waren die Meinungen über das Drama, besonders in der Beurteilung des Chors, geteilt. Allerdings brachte die Jugend Weimars dem Dichter nach der ersten Aufführung ein "Vivat" aus, und Goethe bemerkte über das Drama, dass "der theatralische Boden . . . durch diese Erscheinung zu etwas höherem eingeweiht"[233] worden wäre. Schiller selbst hatte bei der ersten Aufführung des Dramas "zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie."[234] Von den Romantikern wurde das Werk jedoch scharf angegrif-



fen. In der jüngsten Kritik hat sich vor allem Florian Prader in seiner Monographie über Schiller und Sophokles[235] gegen das Drama des deutschen Dichters ausgesprochen, während Hermann Weigand sogar so weit ging und in dem Drama "the mechanics of the horror thriller"[236] zu sehen glaubte. Auch G. A. Wells sieht in Schillers Drama "a fate-tragedy like the many that dominated the German stage for fifteen years or more after Schiller's death."[237] Diesen negativen Beurteilungen von Schillers Drama stehen aber auch positive gegenüber, und zwar von Wolfgang Schadewaldt,[238] Stuart Atkins[239] und Gerhard Kaiser.[240]

b) _Die Braut von Messina_ und Sophokles' _König Ödipus_

In dem Vergleich zwischen Sophokles' _König Ödipus_ und Schillers _Die Braut von Messina_ sind vor allem die analytische Handlung, die Rolle des Orakels, die Funktion des Chors und die Frage der Religion und des Schicksals von Bedeutung. Prader hebt hervor, dass im Gegensatz zu Sophokles das Drama Schillers eine "analytische Handlung," aber auch eine "aktuelle Handlung"[241] enthalte. Obwohl Weigand in Iokastes Selbstmord und Ödipus' Blendung auch eine "aktuelle Handlung" sieht, handelt es sich doch bei Sophokles um die Aufdeckung von vorhergesagten Taten, die trotz Ödipus' Versuche, sie zu umgehen, in Erfüllung gegangen sind. Zu Beginn der Handlung liegen diese Taten, nämlich Ödipus' Ermordung des Vaters und die Heirat der Mutter, schon lange zurück. Dagegen ist in Schillers Dra-

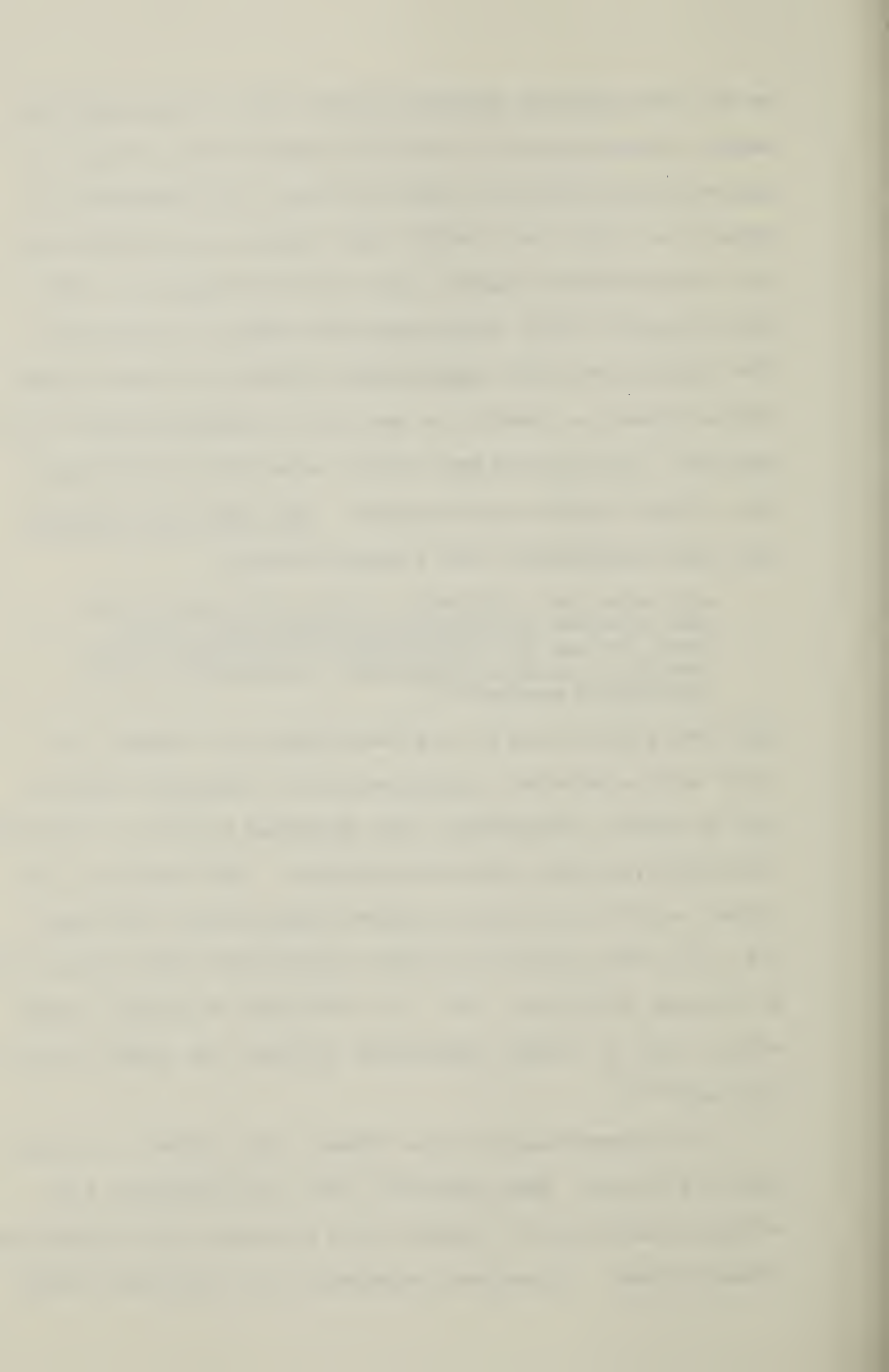


ma nur die Existenz Beatrices sowie die daraus resultierenden Verwirrungen in den Familienbeziehungen Teil der analytischen Handlung, während sowohl die Ermordung Don Manuels wie auch der Freitod Don Cesars sich unmittelbar aus dem Geschehen ergeben, das mit dem Versuch der Fürstin einsetzt, eine Versöhnung der Brüder zu erreichen. Für Schiller war die analytische Methode in diesem Drama nichts Neues; er hatte sie bereits in früheren Dramen angewandt. Es ging ihm bei seinem neuen Werk nicht darum, die antike Tragödie nachzuahmen. Die Braut von Messina ist, wie Schadewaldt ganz richtig betont,

> ein unter der Bedingung seines Wettstreits mit den Griechen gedichtetes modernes Werk Schillers, in dem die griechischen Archetypen schöpferisch ergriffen, erneuert, anverwandelt und verwandelt wurden.[242]

Das wird gerade auch in der Verwendung von Träumen und ihrer sich scheinbar widersprechenden Deutungen anstelle des in seiner Objektivität und Gültigkeit nicht zu erschütternden delphischen Orakels offenbar. Der Glaube an das Orakel war Teil des griechischen Bewusstseins und würde auf eine andere Zeit und andere Bedingungen übertragen seine Wirkung verlieren, oder, wie Schiller es einmal ausgedrückt hat, es "würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist."[243]

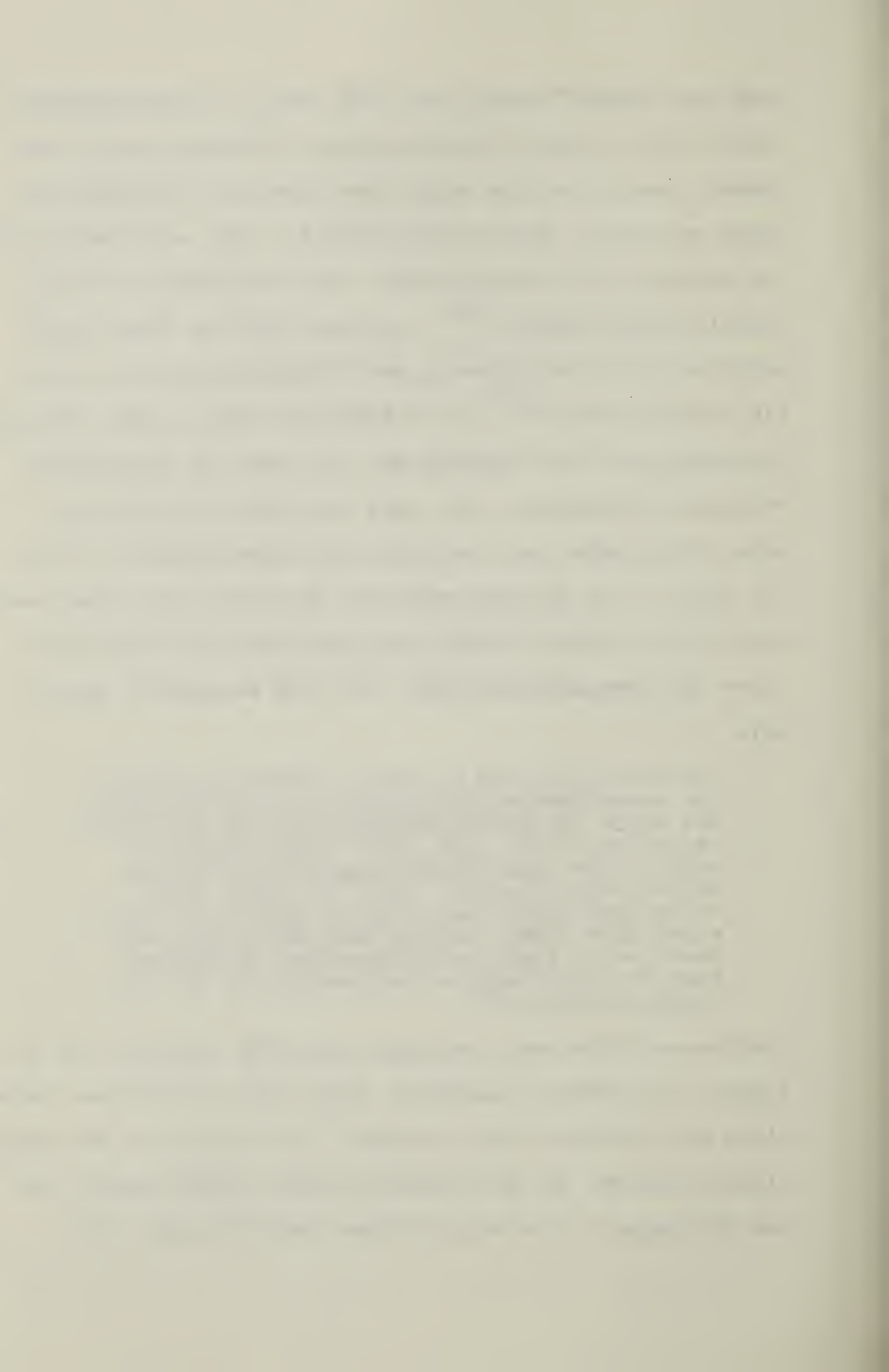
Im Zusammenhang mit den Träumen hat Prader vor allem auch kritisiert, dass Schiller nicht wie Sophokles eine Religion dargestellt, sondern eine Mischung von Religionen verwandt habe. Ausserdem beanstandet er Isabellas Erwäh-



nung der "Götter" sowie ihre Rede von den "Rachegeistern" (2490-2502) in ihrer blasphemischen Auflehnung gegen den Himmel, zumal sie kurz darauf Don Cesar auf die göttliche Gnade verweise. Ähnlich verhielte es sich, wie Prader weiter ausführt, mit Maria Stuart, die als gläubige Katholikin die Götter anrufe.[244] In einem Brief an Körner geht Schiller auf diese Mischung der Religionen ein und nennt sie "Ideencostüme."[245] Er erklärt sie damit, dass Messina der Schauplatz der Handlung sei, wo zwar die christliche Religion vorherrsche, aber auch noch Reste der griechischen Götterlehre und des maurischen Aberglaubens zu finden seien. Von weitaus grösserer Bedeutung ist jedoch was Schiller in seiner Vorrede zu seinem Drama mit dem Titel "Über den Gebrauch des Chors" über die Religionen gesagt hat:

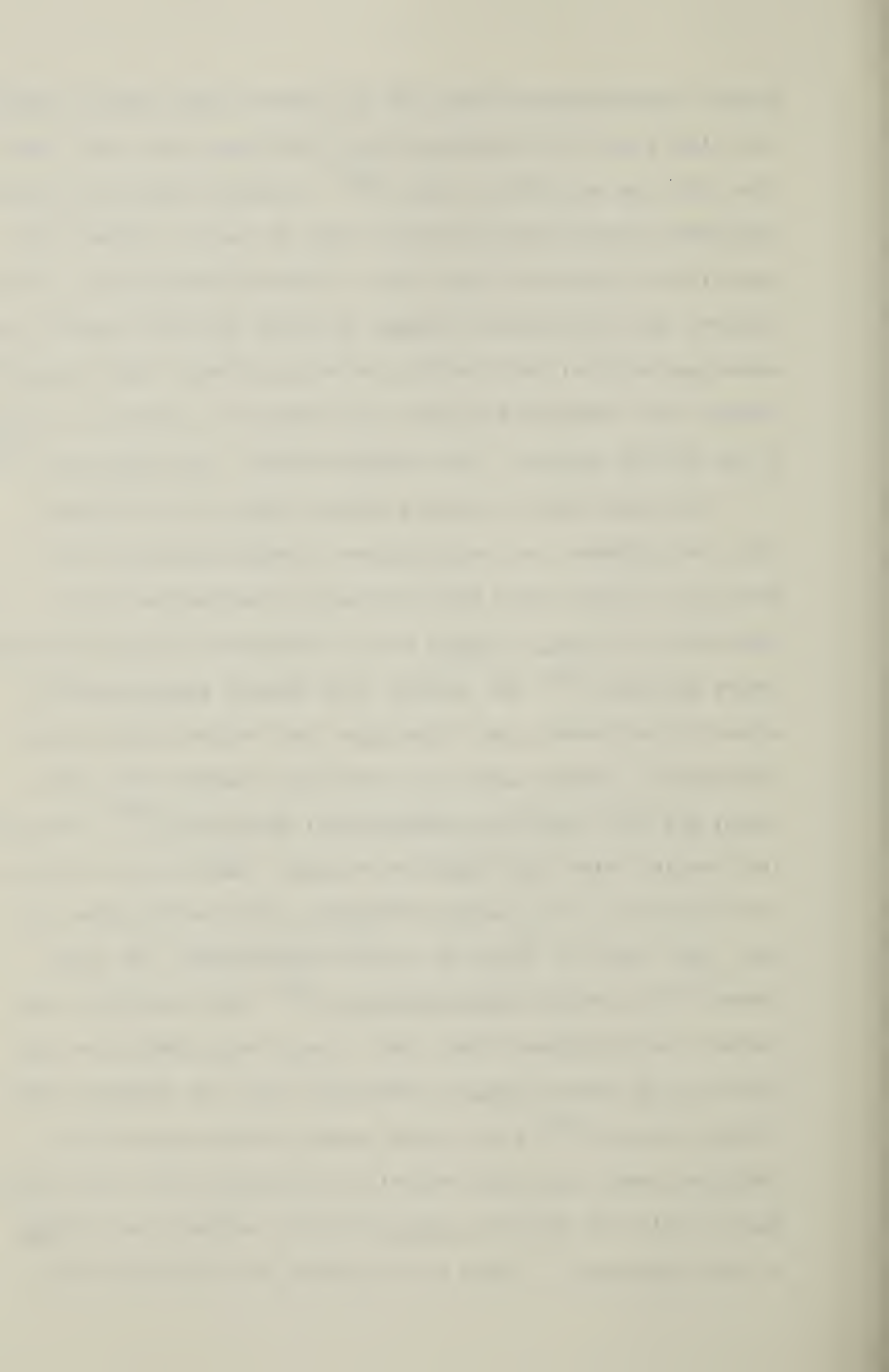
> Und dann halte ich es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Empfindungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eignen Charakter trägt, eine eigne Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muss dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet.[246]

Aus diesen Worten wird deutlich, dass für Schiller die Religion, wie Böckmann ausführt, nicht "das gestaltlose Ahnen eines nie Fassbaren" ist, sondern "die Projektion des sittlichen Willens, den der Mensch in sich selbst findet, auf das Weltganze." Die verschiedenen Darstellungen reli-



giöser Anschauungen nicht nur in diesem Drama dienen Schiller also zur Versinnlichung des Sittlichen; sie sind "Zeichen für das sittliche Ideal."[247] Obwohl Schillers eigene religiöse Einstellung nicht mit der in seinen Dramen dargestellten identisch ist, ist in diesem Zusammenhang interessant, was der Dichter einmal in einer der mit Goethe zusammengestellten Votivtafeln unter dem Titel "Mein Glaube" gesagt hat: "Welche Religion ich bekenne? Keine von allen, / Die du mir nennst! 'Und warum keine?' Aus Religion."[248]

Auch der Chor in diesem Drama zeigt, dass Schiller nicht vollkommen dem griechischen Vorbild gefolgt ist. Schon vor diesem Werk hatte Körner in der Gestalt des Shrewsbury in _Maria Stuart_ einen Vertreter des griechischen Chors gesehen.[249] Der antike Chor diente hauptsächlich als ein Instrument, um Stimmungen und Befürchtungen auszusprechen, konnte aber auch handelnde Person sein oder Organ der die Handlung begleitenden Reflexion.[250] Vor allem das letztere hat Schiller betont. Während nach Schiller der Chor in der antiken Tragödie "ein natürliches Organ" war, wird er jetzt zu "einem Kunstorgan" und wird dadurch "die Poesie _hervorbringen_."[251] Der doppelte Charakter von Schillers Chor, der einmal "als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt" und zum anderen auch "ideale Person"[252] ist, wurde immer wieder angegriffen. Schiller aber sieht die Funktion des Chors nicht nur darin, dass er "in die Sprache _Leben_ bringt," sondern auch "_Ruhe_ in die Handlung." Indem er "zwischen die Passionen mit



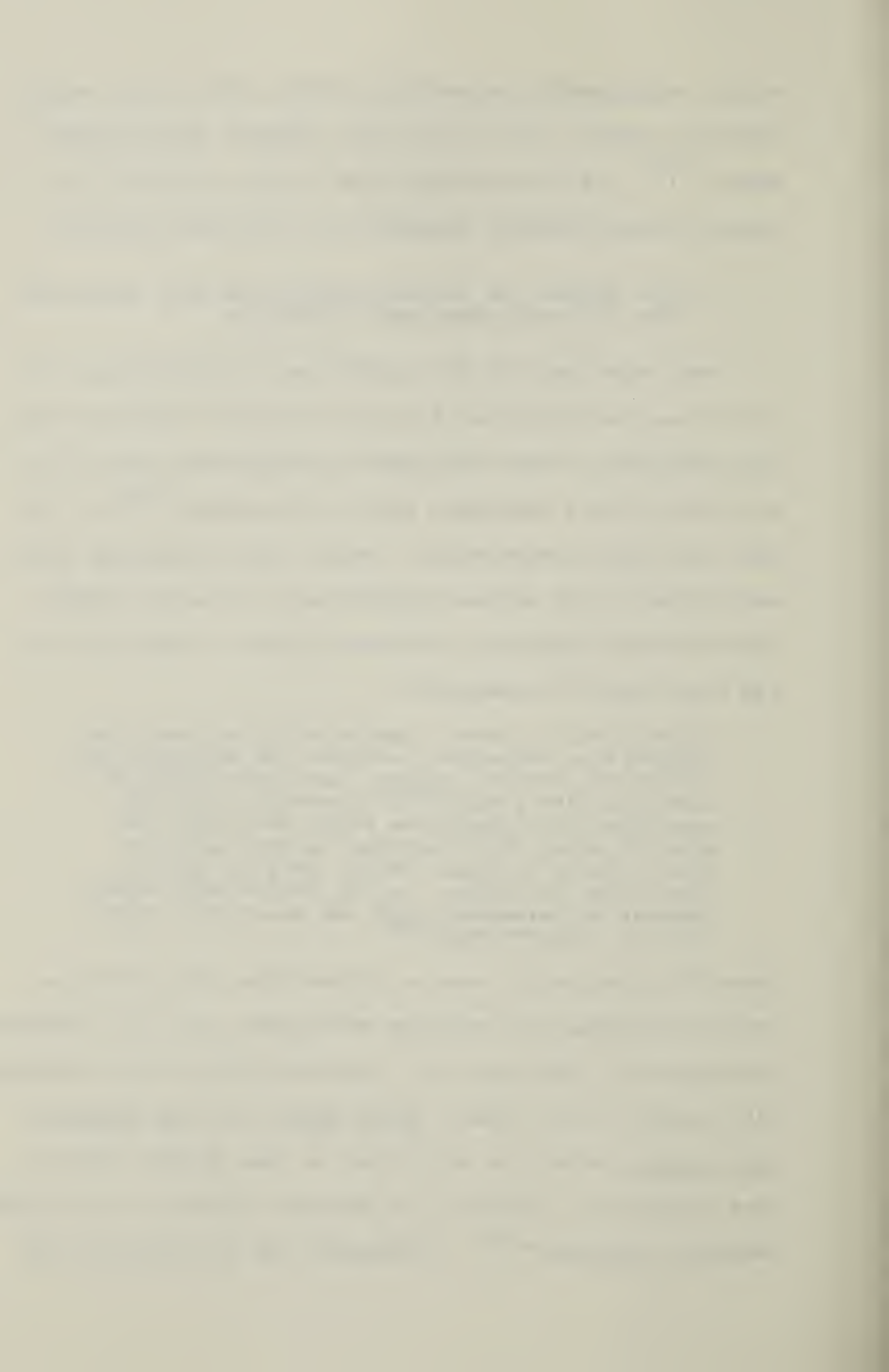
seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verlorengehen würde."[253] Der Chor gewährleistet somit, dass der Zuschauer seine Freiheit gegenüber der Handlung bewahrt.

c) Die Träume und Traumdeutungen und ihre Bedeutung für die Auffassung des Schicksals

Von Bedeutung für die Auffassung des Schicksals ist vor allem, dass Schiller in seiner Vorrede die Erwartung des Zuschauers, "die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermisst, auf der Schaubühne"[254] zu finden, als Traum zurückweist. Gerade diese Forderung hatte der Dichter ja in seinen Jugenddramen und seinen frühen theoretischen Schriften aufrechterhalten. Jetzt geht es ihm aber darum, den Menschen

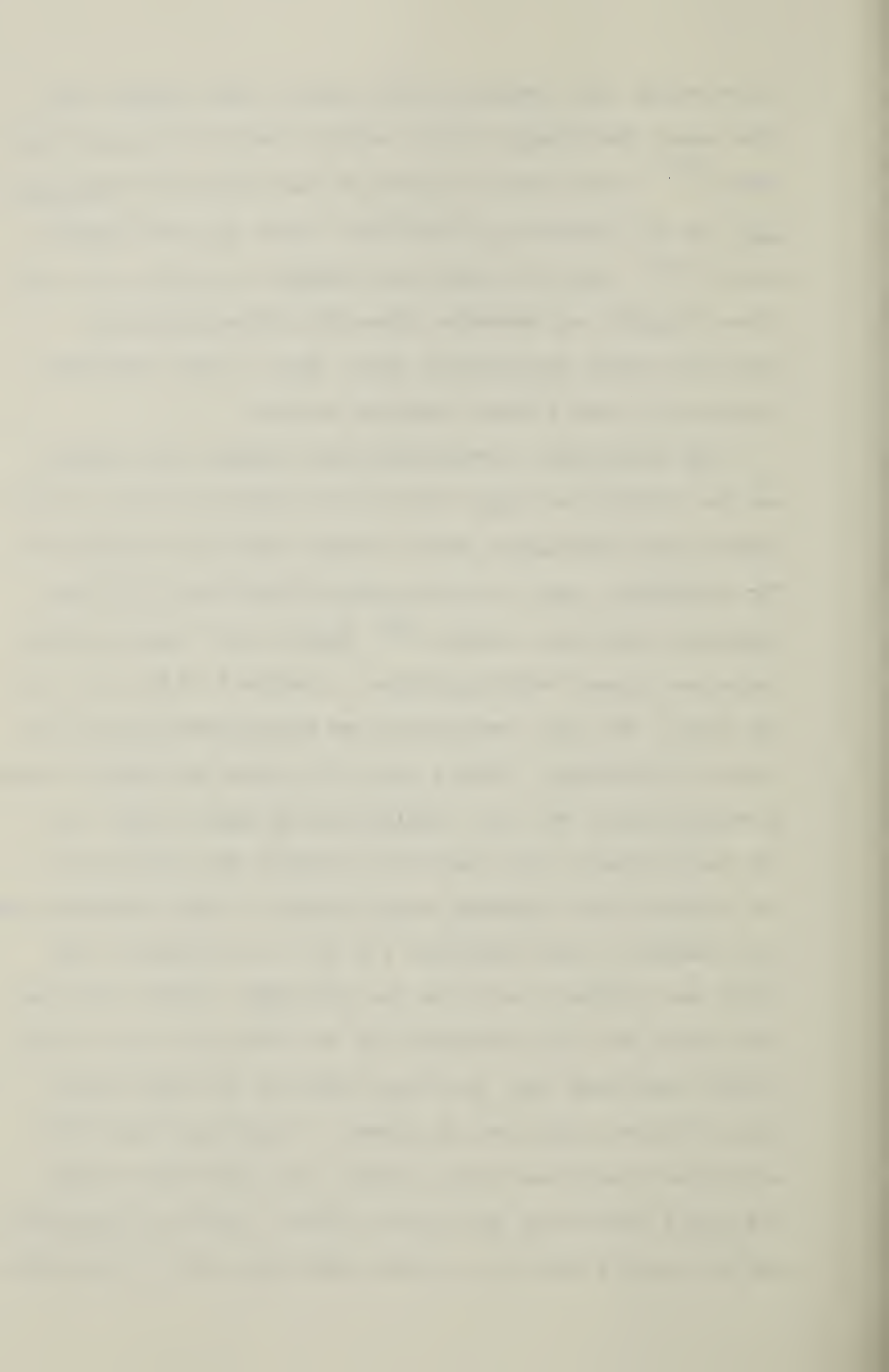
> nicht bloss in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihm wirklich und in der Tat frei zu _machen_, und dieses dadurch, dass sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.[255]

Unter Schicksal wird auch in diesem Drama die sittliche Selbstbestimmung des Menschen verstanden, die die Forderung einschliesst, sich gegen die sinnliche Natur durchzusetzen. Wie bereits in den Dramen _Maria Stuart_ und _Die Jungfrau von Orleans_ handelt es sich hier um "das grosse gigantische Schicksal, / Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt."[256] Im Hinblick auf die Nemesis aber



ist wichtig, was Schiller über dieses Stück gesagt hat: "ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung."[257] Diese Worte erinnern an das Zitat über Richard III., wo der Dichter auf ähnliche Weise von der Nemesis sprach.[258] Dass Schicksal und Nemesis in diesem, der antiken Tragödie am nächsten stehenden Drama Schillers durchaus modern aufzufassen sind, soll in der folgenden Untersuchung des Stückes gezeigt werden.

Die scheinbar entgegengesetzten Träume des Fürsten und der Fürstin vor der Geburt der Tochter und ihre widersprüchlichen Deutungen werden immer wieder als Beweis dafür angeführt, dass in diesem Drama Schillers ein unabwendbares Schicksal waltet.[259] Während der Vater seinen Traum von einem "sternekundigen / Arabier" (1317-18) deuten lässt, der die Vernichtung des Geschlechts durch die Tochter voraussagt, wendet sich die Mutter mit ihrem Traum an einen Mönch, der ein "gottgeliebter Mann" (1347) ist und ihr erklärt, dass durch die Tochter die Vereinigung der beiden Söhne zustande kommen würde. Diese Deutung und die Tatsache, dass Isabella, wie sie es ausdrückt, dem "Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge" (1353) vertraue, veranlasst sie, die Tochter, die vom Vater zur Aussetzung im Meer bestimmt war, zu retten und sie in einem entlegenen Kloster aufziehen zu lassen. Isabella lässt sich bei ihrem Entschluss nicht allein von ihrer Mutterliebe und damit der Stimme der Natur leiten, die sie missachtet, wie sie selbst gesteht, sondern sie folgt der ihr genehmen



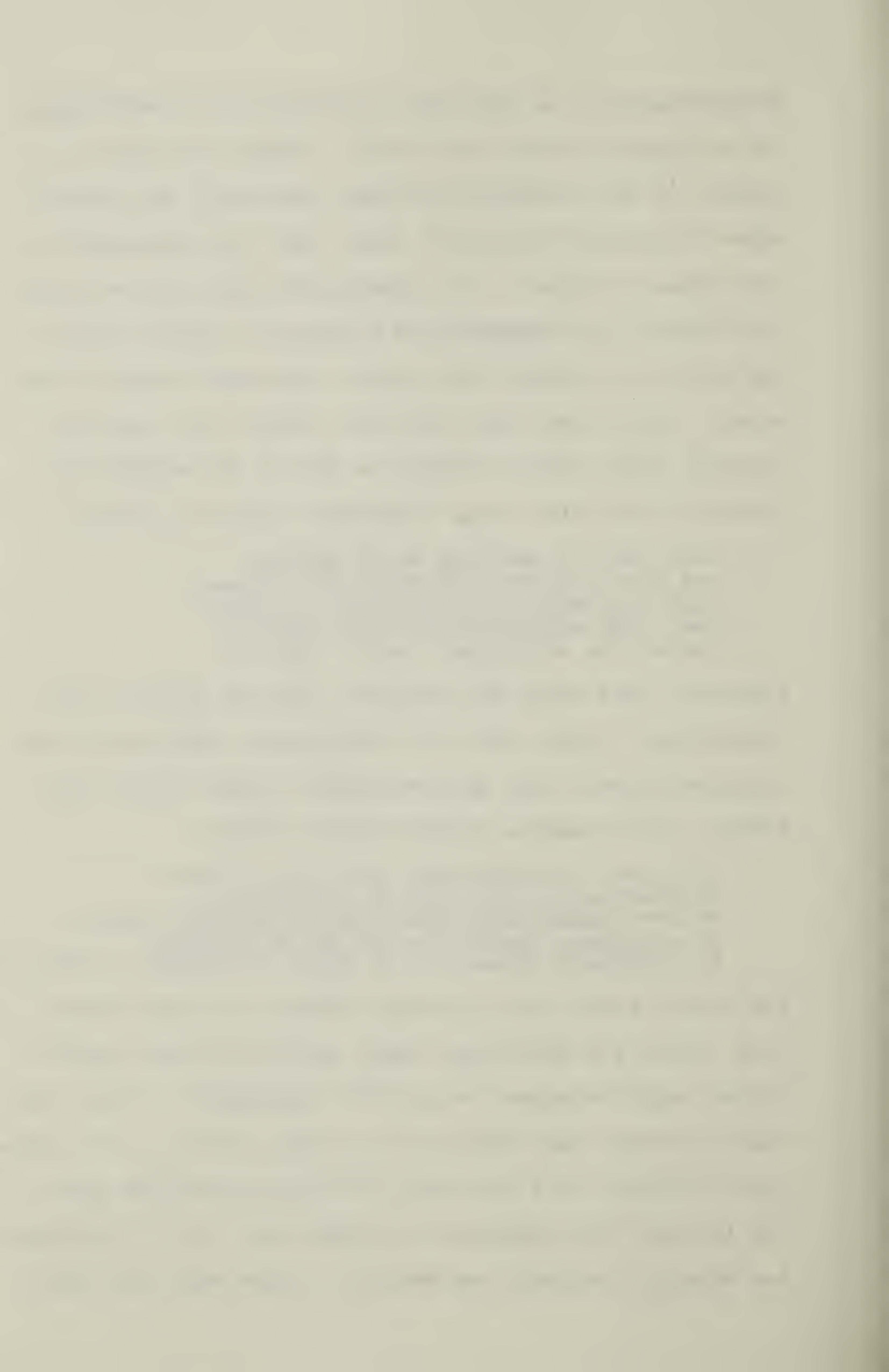
Traumdeutung; d. h. sie will wie Wallenstein Bestätigung für ihr Handeln durch das Orakel. Gerade bei einem Vergleich mit der unerschütterlichen Gewissheit des delphischen Orakels in Sophokles' Drama wird die Subjektivität der Träume offenbar. Sie entspringen nicht nur den dunklen Gefühlen und Gedanken des einzelnen, sondern verlangen auch eine Deutung durch einen seherisch begabten Menschen. Daher nimmt auch der Chor Abstand von jeglichem Versuch, seine eigenen Träume zu deuten und erklärt hinsichtlich des schon lange währenden Hasses der Brüder:

> Noch hab ich das Ende nicht gesehn,
> Und mich schrecken ahnungsvolle Träume!
> Nicht Wahrsagung reden soll mein Mund,
> Aber sehr missfällt mir dies Geheime,
> Dieser Ehe segenloser Bund. (951-55)

Ausserdem wird durch die Tatsache, dass es sich um zwei verschiedene Träume und zwei voneinander abweichende Auslegungen handelt, die Zweideutigkeit dieser Träume noch erhöht. Und Isabella gesteht später selbst:

> Die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts,
> Betrüger sind sie, oder sind betrogen.
> Nichts Wahres lässt sich von der Zukunft wissen,
> Du schöpfest drunten an der Hölle Flüssen,
> Du schöpfest droben an dem Quell des Lichts. (2371-75)

Wie Stuart Atkins ganz zu Recht betont, sind die Träume also "nicht als göttliches Omen, sondern nur als Projektionen schuldbeladener Seelen"[260] aufzufassen. Daher ist von Bedeutung, dass Schiller die Träume erst zu einem Zeitpunkt einführt, als der Gang der Handlung bereits durch die Aktionen der Charaktere bestimmt ist. D. h. Isabella, Don Manuel, Don Cesar und Beatrice tragen alle auf ihre,



in ihrem Charakter begründete Weise zu dem tragischen Ausgang des Geschehens bei. Die Orakel stellen nach Gerhard Kaiser somit

> keinen unabwendbaren über das Herrscherhaus verhängten Schicksalszusammenhang dar. Er entsteht vielmehr erst daraus, dass sich Fürst und Fürstin unter die Orakel stellen, indem sie diese als bindende Schicksalsvorhersage nehmen, noch und gerade, wo sie ihnen zu entgehen trachten.[261]

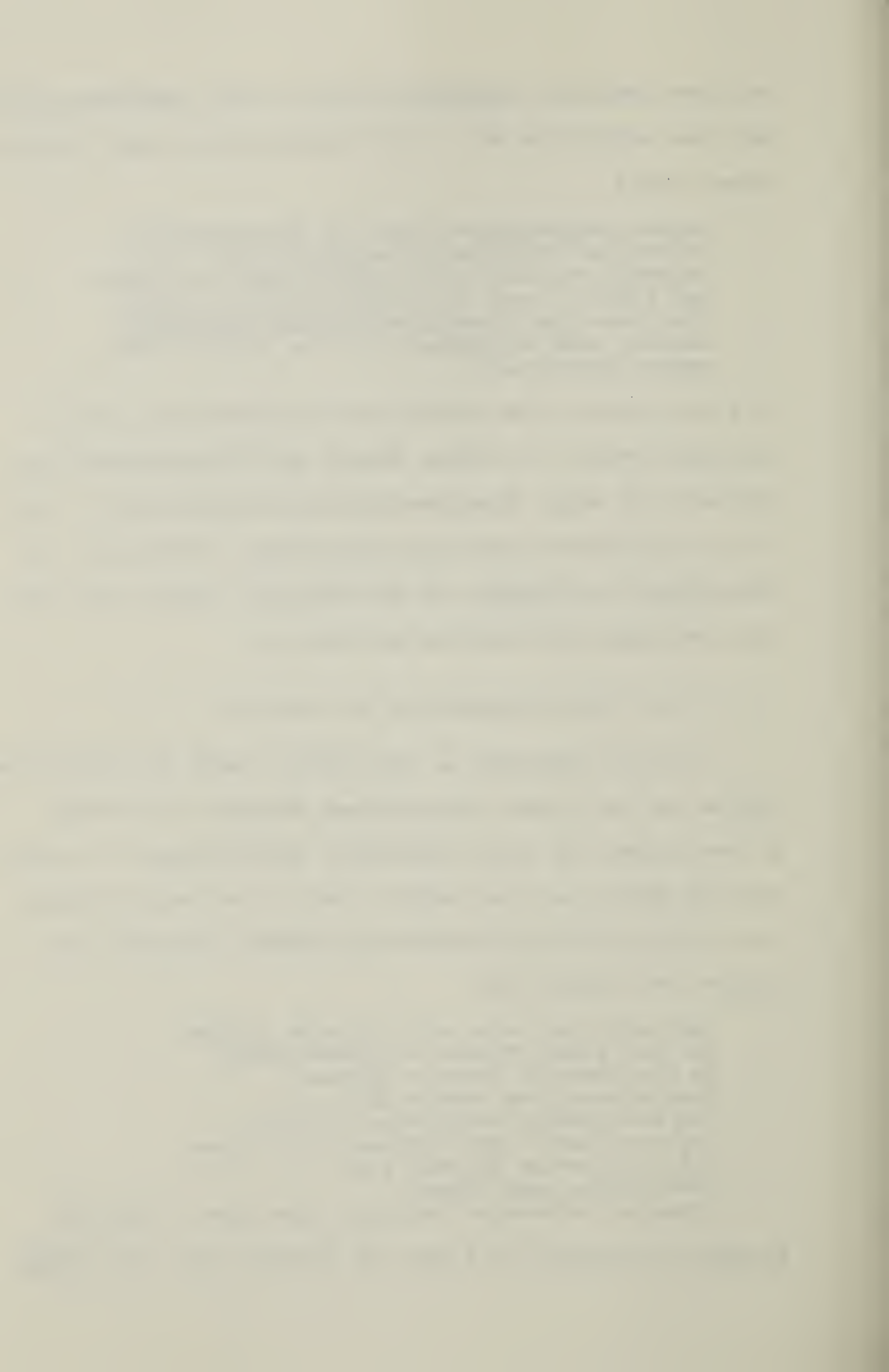
In ihrem Versuch, dem Orakelspruch auszuweichen und das Schicksal selbst zu lenken, ähnelt das Herrscherpaar Wallenstein und zeigt dieselbe Schicksalsbefangenheit. Denn je mehr Wallenstein und auch Maria Stuart versuchen, der Katastrophe zu entgehen, um so schneller führen alle ihre Unternehmungen und Schritte auf sie zu.

d) Das Fürstengeschlecht von Messina

In enger Beziehung zu den Träumen steht der Fluch des Vaters des vor kurzem verstorbenen Fürsten von Messina. Er verfluchte das ganze Geschlecht seines Sohnes, als dieser dem Vater die Braut entriss und sie zu seiner Gattin, der jetzigen Fürstin von Messina, machte. Der Chor berichtet von dieser Tat:

> Auch ein Raub wars, wie wir alle wissen,
> Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
> In ein frevelnd Ehebett gerissen,
> Denn sie war des Vaters Wahl.
> Und der Ahnherr schüttelte im Zorne
> Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
> Auf das sündige Ehebett aus.
> Greueltaten ohne Namen,
> Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus. (960-68)

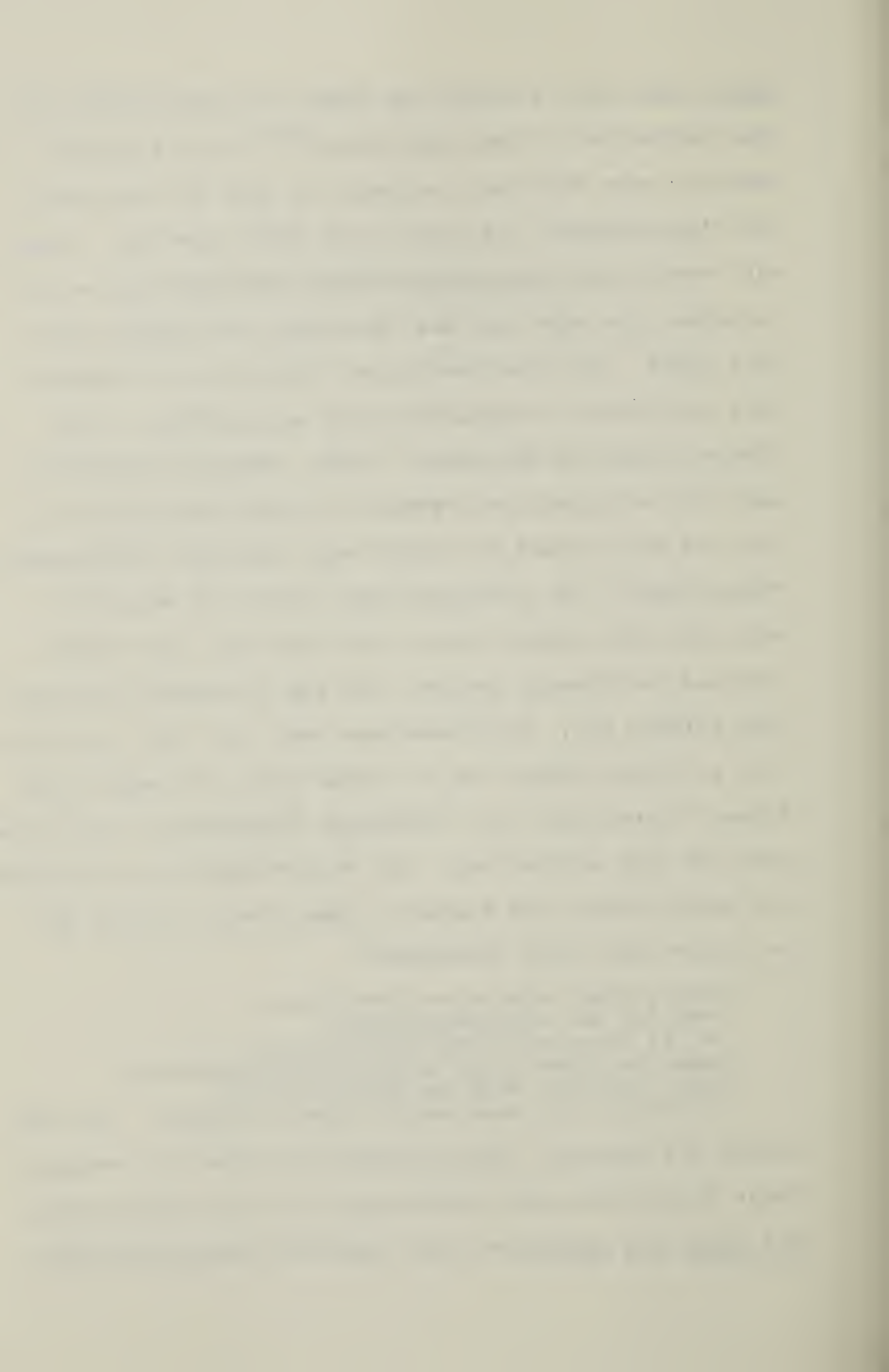
Weigand betrachtet den Fluch des Ahnherrn als "the <u>primum</u>



agens that sets in motion the chain of events leading to the destruction of the royal line."[262] Es ist jedoch nicht so sehr der Fluch, sondern die böse Tat, die erst den Fluch auslöst, die sich in dem Stück auswirkt. Denn, wie bereits die Wallenstein-Trilogie gezeigt hat, ist es ja gerade die böse Tat, die das Walten der Nemesis nach sich zieht. Das kommt auch ganz deutlich in dem wiederholt auftretenden organischen Bild zum Ausdruck: "Böse Früchte trägt die böse Saat." (959) Deshalb entspricht auch die Behauptung der Fürstin in ihren Eingangsworten, dass die Feindschaft der Brüder aus "unbekannt verhängnisvollem Samen" (24) entstanden sei, nicht der Wahrheit. Denn, wie sich später zeigen wird, ist sich die Fürstin durchaus des Frevels bewusst, der sie in dieses Herrscherhaus geführt hat. Der Bruderhass aber, der sich von Kindheit an in Don Manuel und Don Cesar zeigt, ist eine Folge dieser "Greueltaten" und "schwarzen Verbrechen," die dieses Haus auf sich geladen hat. Sie beeinflussten den Charakter der beiden Brüder und wirken in ihnen fort, wie dies aus den Worten des Chors hervorgeht:

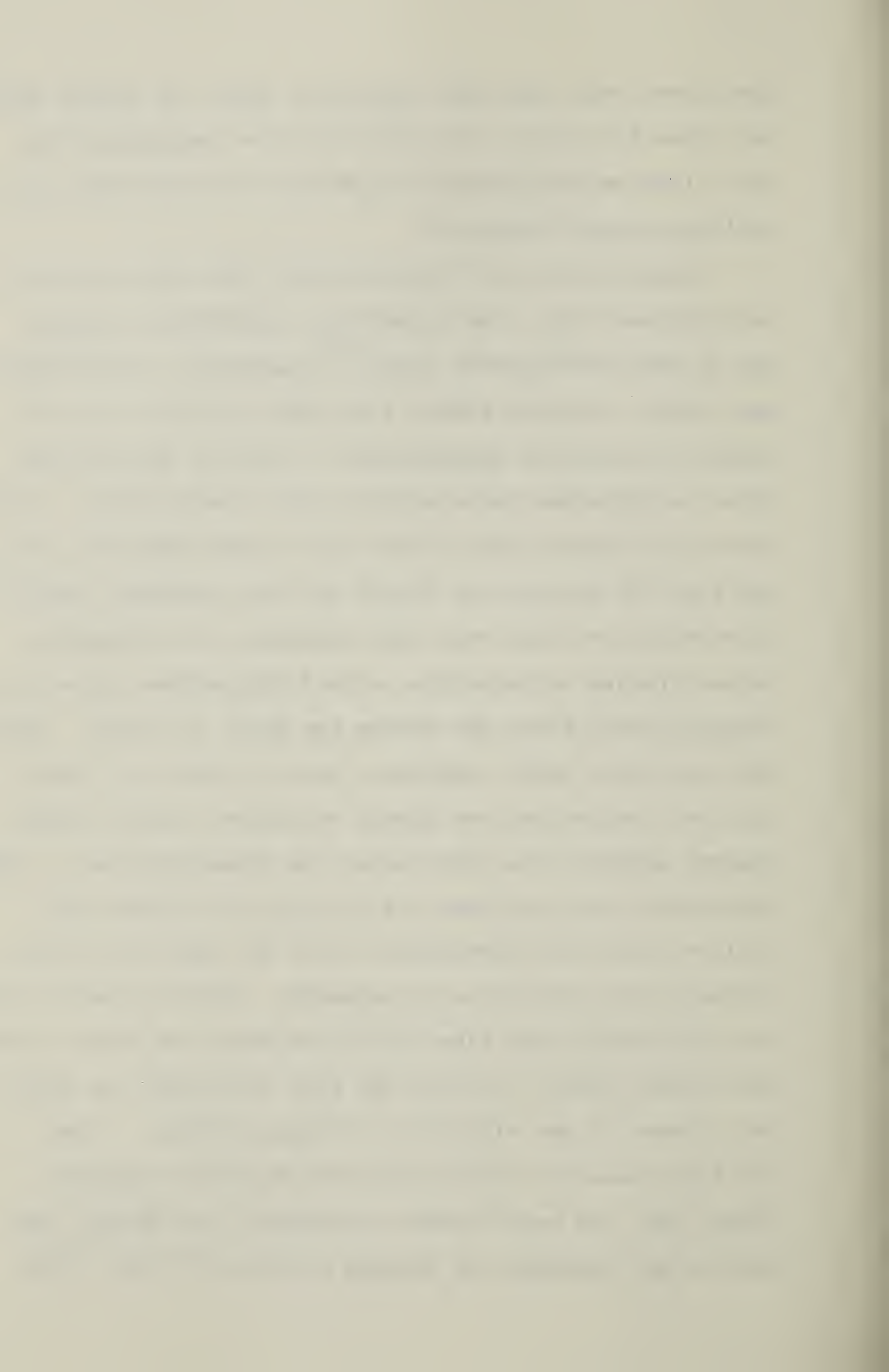
> Denn gebüsst wird unter der Sonnen
> Jede Tat der verblendeten Wut.
> Es ist kein Zufall und blindes Los,
> Dass die Brüder sich wütend selbst zerstören,
> Denn verflucht ward der Mutter Schoss,
> Sie sollte den Hass und den Streit gebären. (971-76)

Gerade die Tatsache, dass in Schillers Drama die bewusste, freie Tat des Menschen ausschlaggebend ist, unterscheidet Die Braut von Messina von den typischen Schicksalsdramen,



die dieses Werk nach sich zog und in denen der Zufall und vor allem ein Fluch, der meist mit einem bestimmten Tag oder einem verhängnisvollen Gegenstand verbunden war, die treibende Kraft darstellte.

Deshalb muss auch Weigands These, dass das Geschehen in Schillers Drama "the methodical, ineluctable working out of the grandfather's curse"[263] darstellt, zurückgewiesen werden. Weigand stützt sich dabei auf die Rolle des Fluchs in Schillers Jugenddramen, in dem er das Werkzeug einer vergeltenden Gerechtigkeit oder Nemesis sieht. Aber bereits in diesen frühen Dramen ist es die freie Tat, durch die sich die Menschen in Schuld und ins Verderben stürzen. So versteht es Franz Moor sehr geschickt, den Charakter seines Bruders zu berechnen und auf skrupellose Weise den vermeintlichen Fluch des Vaters ins Spiel zu setzen. Karl Moor muss aber später erkennen, dass es nicht der Fluch ist, der ihm den Weg der Umkehr versperrt, sondern seine eigenen schrecklichen Verbrechen als Räuberhauptmann. Viel bedeutender als der Fluch ist die Rolle des Vaters als Stellvertreter des göttlichen Vaters und damit als Repräsentant einer sittlichen Weltordnung. Deshalb glaubt auch Luise Millerin, dass eine Flucht den Fluch des Vaters nach sich ziehen würde, da diese Tat eine Verletzung der Rolle des Vaters und der sittlichen Ordnung darstellt. Dass ein Fluch ohne die Verschuldung des Menschen keinerlei Folgen hat, das hat Claassen am Beispiel der Königin Isabeau in _Der Jungfrau von Orleans_ gezeigt, die zwar ihren

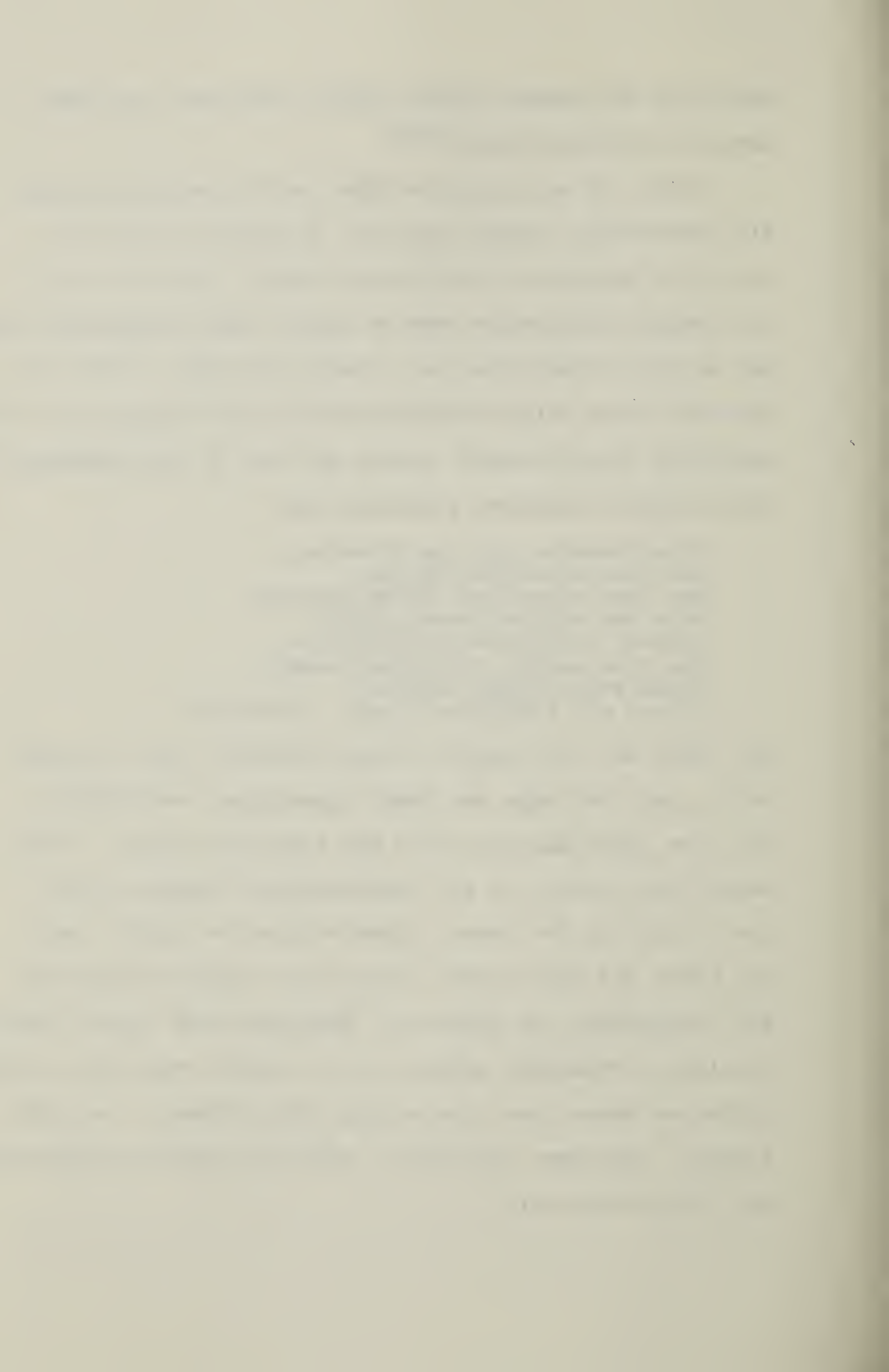


Sohn "bis ins zehnte Glied" (1401) verflucht, was aber ohne jede Wirkung bleibt.[264]

Nicht nur am Anfang der Ehe des Fürstenpaares stand ein Verbrechen, sondern auch die Herrschaft dieses Geschlechts beruht auf Unrecht und Gewalt. Denn sie sind ein fremdes Geschlecht, das in dieses Land eingefallen ist und es sich unterworfen hat. Somit ist schon in den Eltern das Wesen dieses selbstherrlichen und ungezähmten Geschlechts vorgezeichnet, dessen Ruf bis in das abgelegene Klosterleben Beatrices gedrungen ist:

> Jetzt versteh ich das Entsetzen,
> Das geheimnisvolle Grauen,
> Das mich schaudernd stets gefasst,
> Wenn man mir den Namen nannte
> Dieses furchtbaren Geschlechtes,
> Das sich selbst vertilgend hasst,
> Gegen seine eignen Glieder
> Wütend mit Erbittrung rast! (1216-23)

Der Vater war ein finstrer Despot gewesen, der, so lange er lebte, zwar den Hass der Brüder gewaltsam unterdrücken, aber ihn nicht mässigen oder gar ausrotten konnte. Nach seinem Tode bricht er mit unverminderter Stärke hervor. Aber nicht nur der Vater, sondern auch die Mutter sowie die Söhne und die Tochter zeigen den typischen Charakter des Geschlechts und werden auf ähnliche Weise immer wieder schuldig. Besonders zeigen sie in jeweils geringerem oder stärkerem Masse jene eigenwillige Heimlichkeit, Gewalttätigkeit, ungestüme Heftigkeit, fehlende Selbstbeherrschung und Verschlossenheit.



e) Der Chor und seine Auffassung des Schicksals und der Nemesis

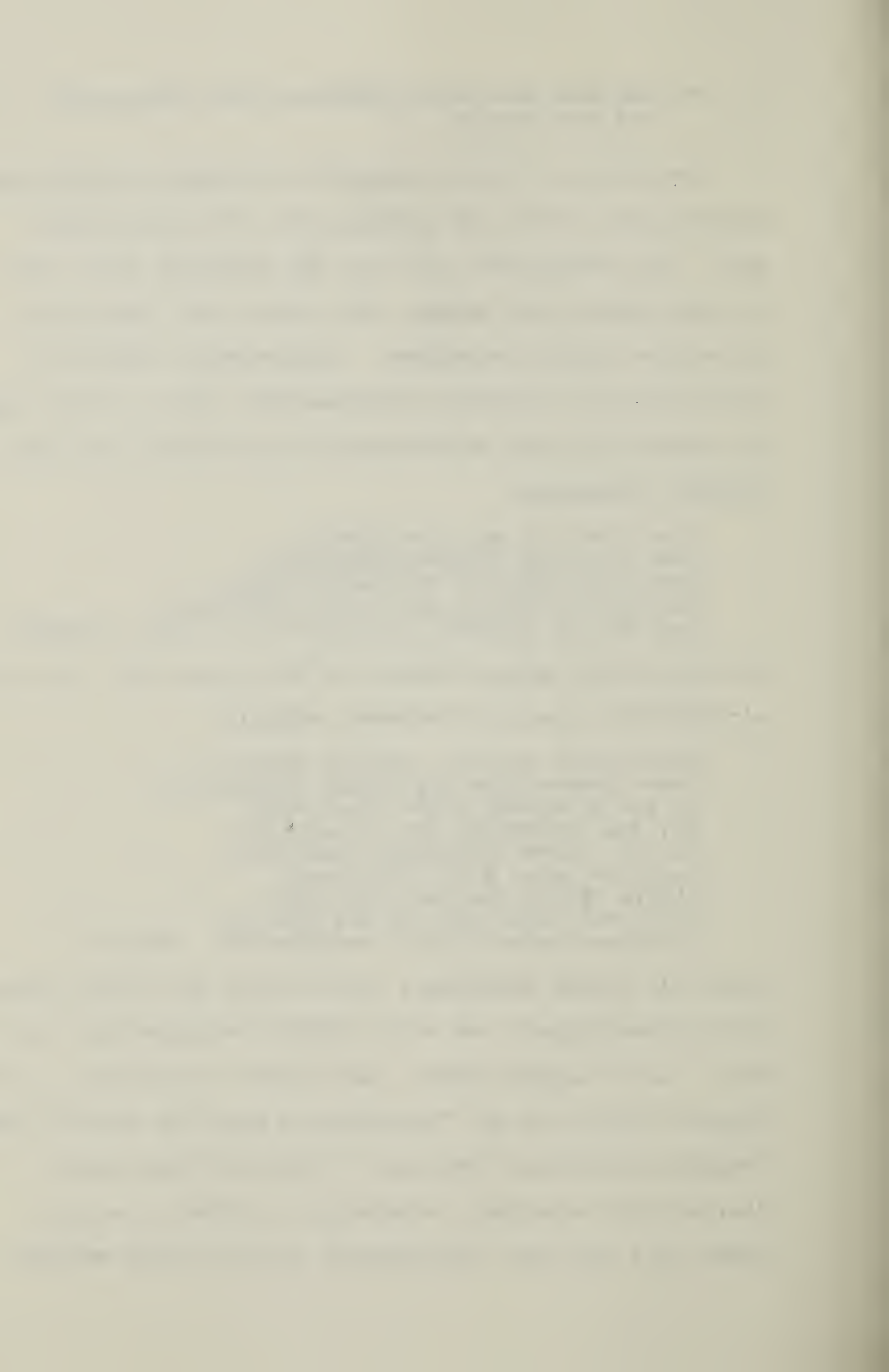
Der Chor, auf dessen doppelten Charakter bereits verwiesen wurde, tritt als Gefolgschaft der beiden Brüder auf. Als Gefolgsleute sind sie die Werkzeuge ihrer Herren und müssen sich hassen. Sie stehen sich daher als feindliche Hälften gegenüber. Andererseits bilden sie aber auch eine naturhafte Gemeinschaft, die in diesem Lande heimisch ist und unterscheiden sich dadurch von ihren fremden Herrschern:

> Eine Stadt ja hat uns geboren,
> Jene sind ein fremdes Geschlecht.
> Aber wenn sich die Fürsten befehden,
> Müssen die Diener sich morden und töten,
> Das ist die Ordnung, so will es das Recht. (176-80)

Und kurze Zeit später erkennt der Chor ganz klar, dass er sich für ein fremdes Geschlecht bekämpft:

> Warum ziehn wir mit rasendem Beginnen
> Unser Schwert für das fremde Geschlecht?
> Es hat an diesen Boden kein Recht.
> Auf dem Meerschiff ist es gekommen,
> Von der Sonne rötlichtem Untergang,
> Gastlich haben wirs aufgenommen
> (Unsre Väter! Die Zeit ist lang)
> Und jetzt sehen wir uns als Knechte
> Untertan diesem fremden Geschlechte! (203-11)

Durch die fremde Herrschaft ist der Chor aus seiner naturhaften Gemeinschaft und seiner Idylle herausgerissen worden. Ja, er beginnt sogar, das Los des Herrschenden zu beneiden, den er als den "begünstigten Sohn der Götter" und "beglückten Besitzer der Macht" (1230-31) bezeichnet. Aber als die scheinbare Versöhnung der Brüder zustande kommt, ist der Chor vorübergehend seiner Aufgabe enthoben



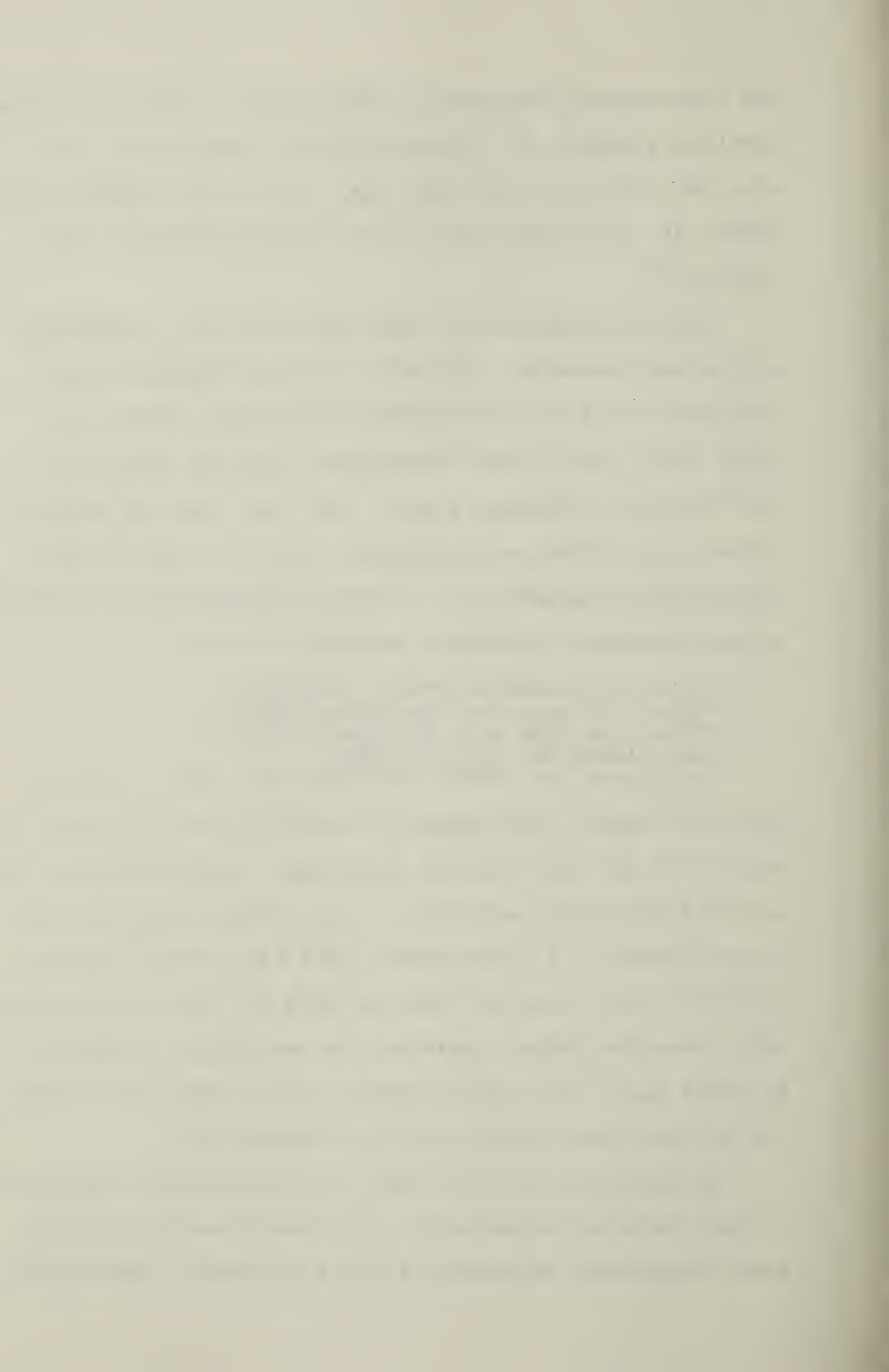
und sich selber überlassen. Jetzt kann er sich nicht entscheiden zwischen der eigenen früheren Lebensweise, die eine der Idylle und der Jagd ist, und der der fremden Herrscher, die derjenigen des Krieges und der Seefahrt entspricht.[265]

Daneben begleitet der Chor aber auch die Ereignisse mit seinem Kommentar. Er weiss von den Gewalttaten des Herrscherhauses und betrachtet den Hass der Brüder als deren Folge, was in dem organischen Bild des Samens und der Frucht zum Ausdruck kommt. Der Chor wird zur idealen Person, zur Stimme der Reflexion, wenn er in dem leidenschaftlichen Charakter des Herrschergeschlechts die Ursache seines kommenden Untergangs begründet sieht:

> Mit der furchtbaren Stärke gerüstet,
> Führen sie aus, was dem Herzen gelüstet.
> Füllen die Erde mit mächtigem Schall,
> Aber hinter den grossen Höhen
> Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall. (235-39)

Gegenüber diesem, dem Augenblick verfallenen Geschlecht erweist sich der Chor als die sich immer Gleichbleibenden und aus sich selbst Erneuernden: "- Die fremden Eroberer kommen und gehen, / Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen." (253-54) Zur Stimme der Mahnung wird der Chor, als er tadelt, dass Don Manuel Beatrice aus dem Kloster entführt. Er sieht darin eine "kühn verwegen-räuberische Tat" (789), die nur weiteres Unheil heraufbeschwören wird.

Am stärksten wird der Chor vor dem Versteck Beatrices in das Geschehen verwickelt. Don Manuel muss den miteinander kämpfenden Halbchören Einhalt gebieten. Aber dieser



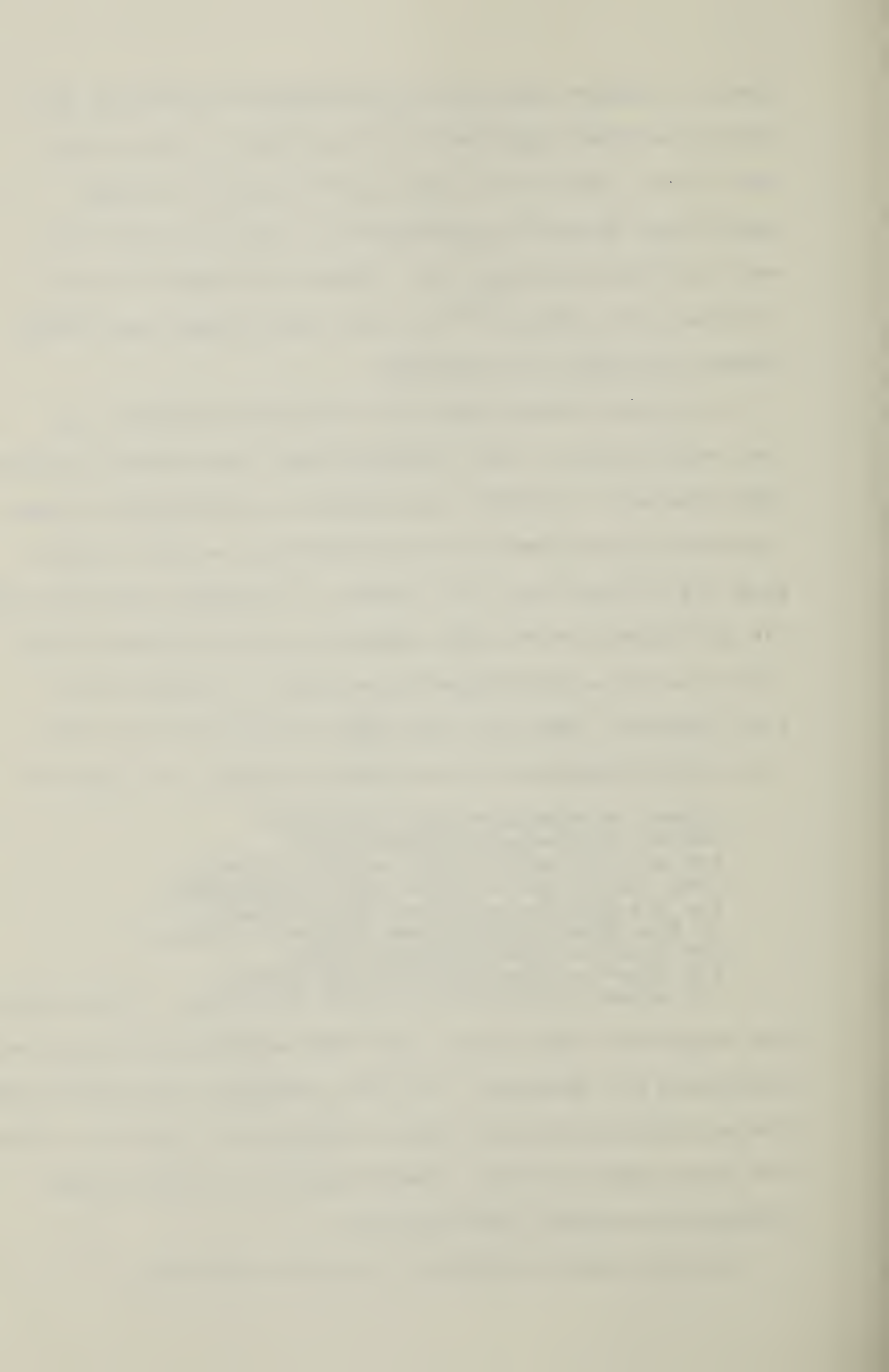
Streit der Chöre sowie die anschliessende Ermordung Don Manuels bedeutet gleichzeitig eine Wende in der Haltung des Chores, der sich von nun an nicht mehr in seinen Äusserungen getrennt gegenübersteht und auch nicht mehr den Unterschied zwischen den fremden Herrschern und den Einheimischen betont.[266] Er wird jetzt immer mehr ideale Person und Organ der Reflexion.

In seinem Wehruf nach dem Brudermord verweist der Chor auf Themis und die Rachegöttinnen und erinnert an den jähen Wechsel von Glück und Unglück im menschlichen Leben. Gleichzeitig schildert er die Geschichte von der Verfolgung des Orestes durch die Furien. In diesen Hinweisen auf die griechische Mythologie spiegelt sich der einheimische Glaube an die antike Götterlehre wider. Trotzdem wird aber deutlich, dass der Chor nicht an eine über den Menschen blind waltende Schicksalsmacht glaubt. So sagt er:

> Leicht verschwindet der Taten Spur
> Von der sonnenbeleuchteten Erde,
> Wie aus dem Antlitz die leichte Gebärde -
> Aber nichts ist verloren und verschwunden,
> Was die geheimnisvoll waltenden Stunden
> In den dunkel schaffenden Schoss aufnahmen -
> Die Zeit ist eine blühende Flur,
> Ein grosses Lebendiges ist die Natur,
> Und alles ist Frucht und alles ist Samen. (1994-2002)

Das organische Bild betont auch hier wiederum die Selbstverantwortung des Menschen. Es wird offenbar, dass allein aus dem menschlichen Tun das Unheil entspringt. Auch die Worte des Chors gegen Ende des Dramas bedeuten durchaus keine Rückkehr zu antiken Vorstellungen:

> Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,

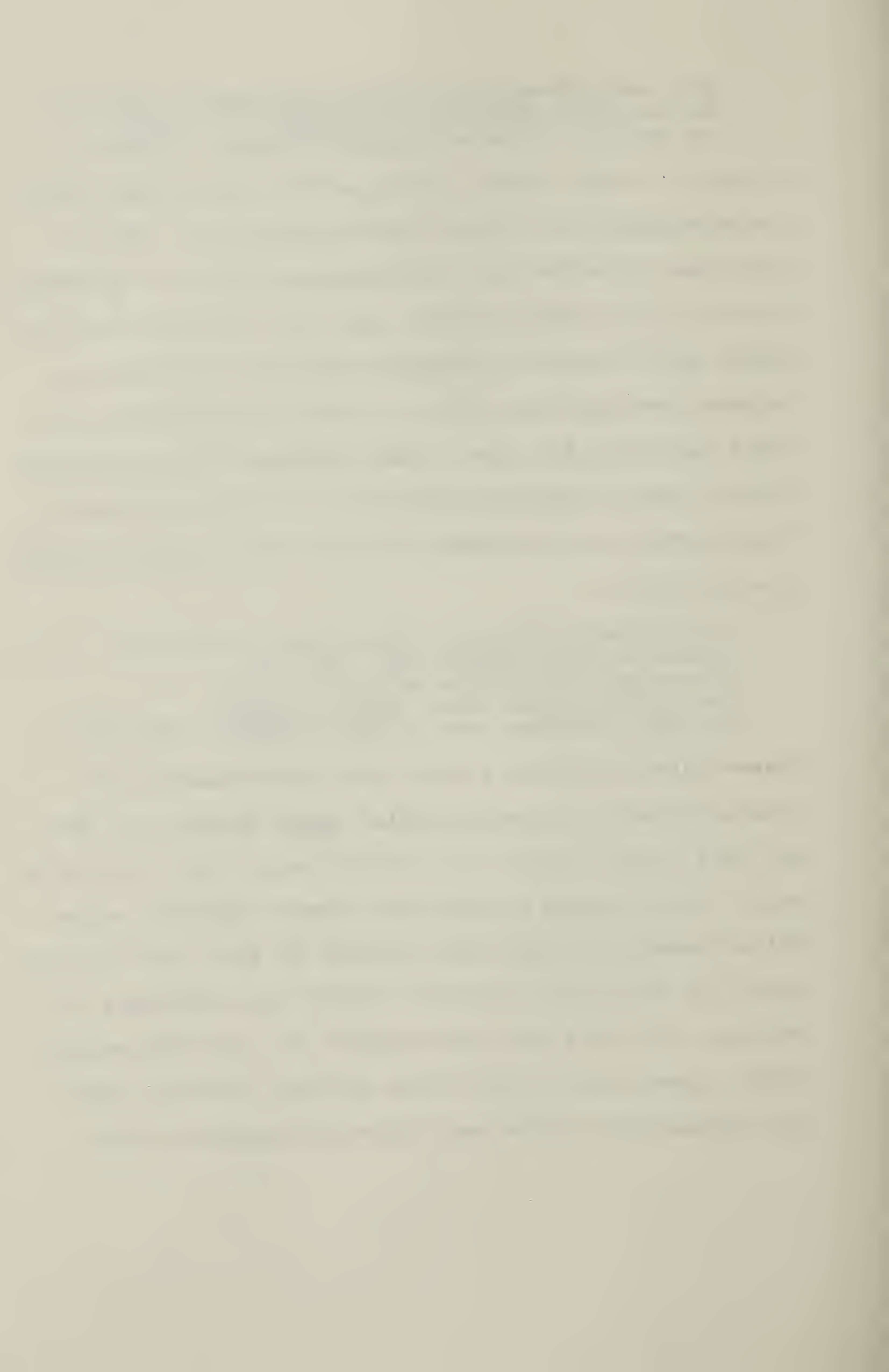


> Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
> Und wer sich vermisst, es klüglich zu wenden,
> Der muss es selber erbauend vollenden. (2486-89)

Es wurde bereits erwähnt, dass der Chor sich früher gegen die Wahrsagung von Träumen ausgesprochen hat. Wenn er jetzt das Eintreffen der Verkündigung betont, so geschieht das nur, um zu verdeutlichen, dass alle Versuche des Menschen, das in seinem Charakter begründete Schicksal zu umgehen, doch nur dazu führt, es heraufzubeschwören. So lässt dann auch der Chor in dem wichtigen Schlussvers erkennen, dass er durch den Sühnetod Don Cesars sich der Verantwortung und sittlichen Freiheit des Menschen bewusst geworden ist:

> Erschüttert steh ich, weiss nicht, ob ich ihn
> Bejammern oder preisen soll sein Los.
> Dies _eine_ fühl ich und erkenn es klar,
> Das Leben ist der Güter höchstes _nicht_,
> Der Übel grösstes aber ist die _Schuld_. (2835-39)

Dieser Hinweis auf die Schuld stellt gleichzeitig den grossen Unterschied zu Sophokles' _König Ödipus_ dar, denn der Held dieses Dramas ist sich überhaupt keiner Schuld bewusst. Sein einziger Fehler war, dass er geboren wurde. Ödipus verstrickt sich, ohne dass er es will und lediglich durch die Verkettung äusserer Umstände in unsühnbare Verbrechen. Er fühlt sich preisgegeben an eine allgewaltige Macht. Dass dies bei Don Cesar durchaus nicht der Fall ist, darauf wird später noch näher eingegangen werden.



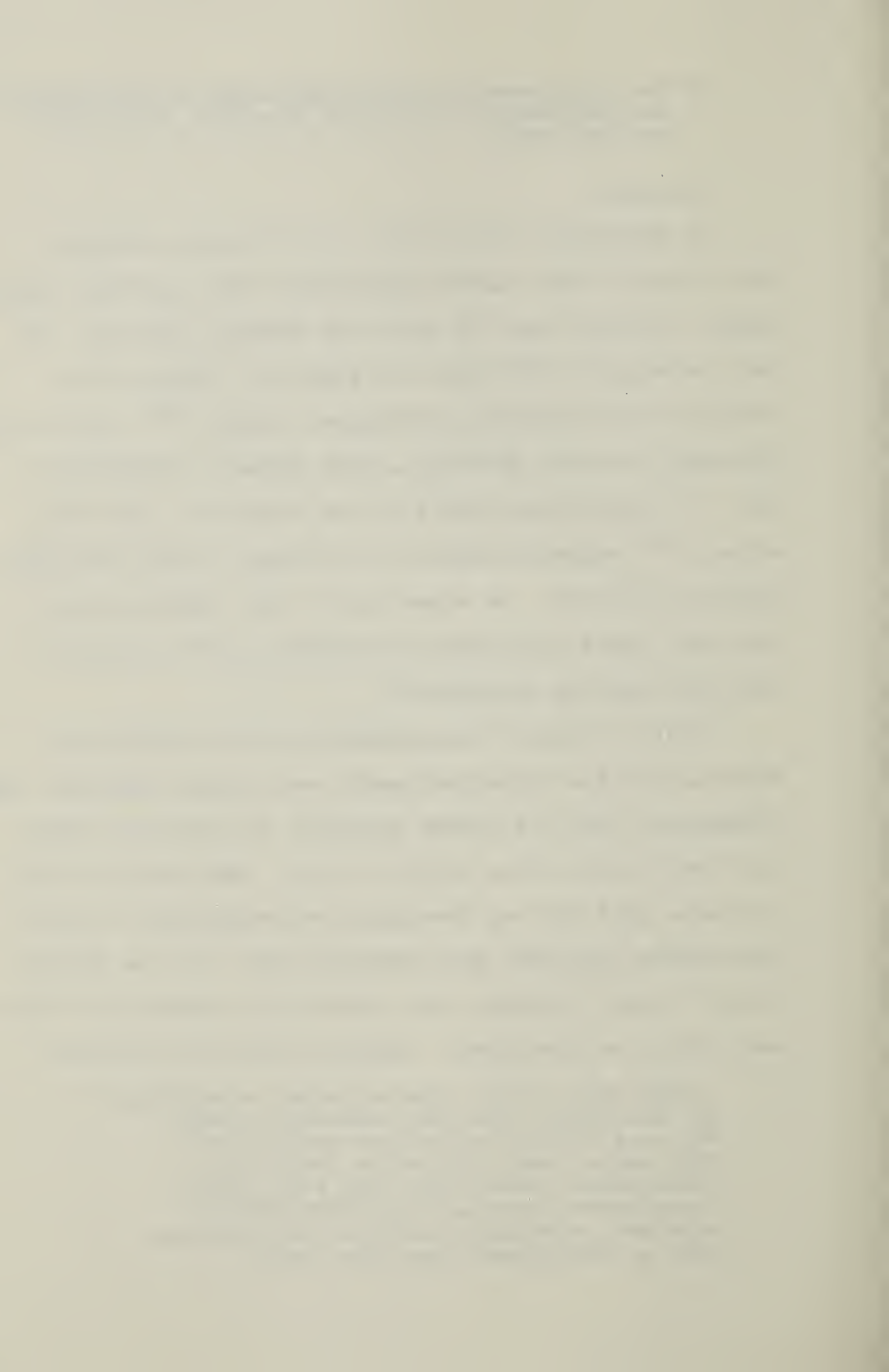
f) Die Charaktere und ihre Auffassung des Schicksals und der Nemesis: Isabella, Beatrice, Don Manuel und Don Cesar

Isabella

Zu denjenigen Mitgliedern der fürstlichen Familie, deren Schuld immer wieder angezweifelt und abgelehnt wird, gehören Beatrice und vor allem die Fürstin Isabella. So ist zum Beispiel für Benno von Wiese die Fürstin "der schuldlos vom Schicksal geschlagene Mensch."[267] Auch F. W. Kaufmann ist davon überzeugt, dass Isabella berechtigt ist, "die moralische Schuld an dem Unheil von sich abzuweisen,"[268] während Weigand in ihr sogar "a not unsaintly sufferer"[269] sieht. Es stimmt zwar, dass Isabella gegen Ende des Dramas ihre Unschuld bekundet, aber entspricht dies dem Gang des Geschehens?

Gleich in ihren Eingangsworten zu den Ältesten von Messina wird die Gleichgültigkeit der Fürstin gegenüber dem allgemeinen Wohl des Landes deutlich, das ja allein durch den Streit ihrer Söhne gefährdet ist. Ihre Sorge und ihr Interesse gilt nur der Festigung und Behauptung des Herrscherhauses gegenüber dem eroberten Volk, und aus diesem Grunde ist sie bestrebt, eine Versöhnung zwischen den beiden Brüdern zu erreichen. Isabella mahnt die Ältesten:

- Seid denn bereit, die Herrscher zu empfangen
Mit Ehrfurcht, wies dem Untertanen ziemt.
Nur eure Pflicht zu leisten seid bedacht,
Fürs andre lasst uns andere gewähren.
Verderblich diesem Land, und ihnen selbst
Verderbenbringend war der Söhne Streit;
Versöhnt, vereinigt, sind sie mächtig gnug,
Euch zu beschützen gegen eine Welt,



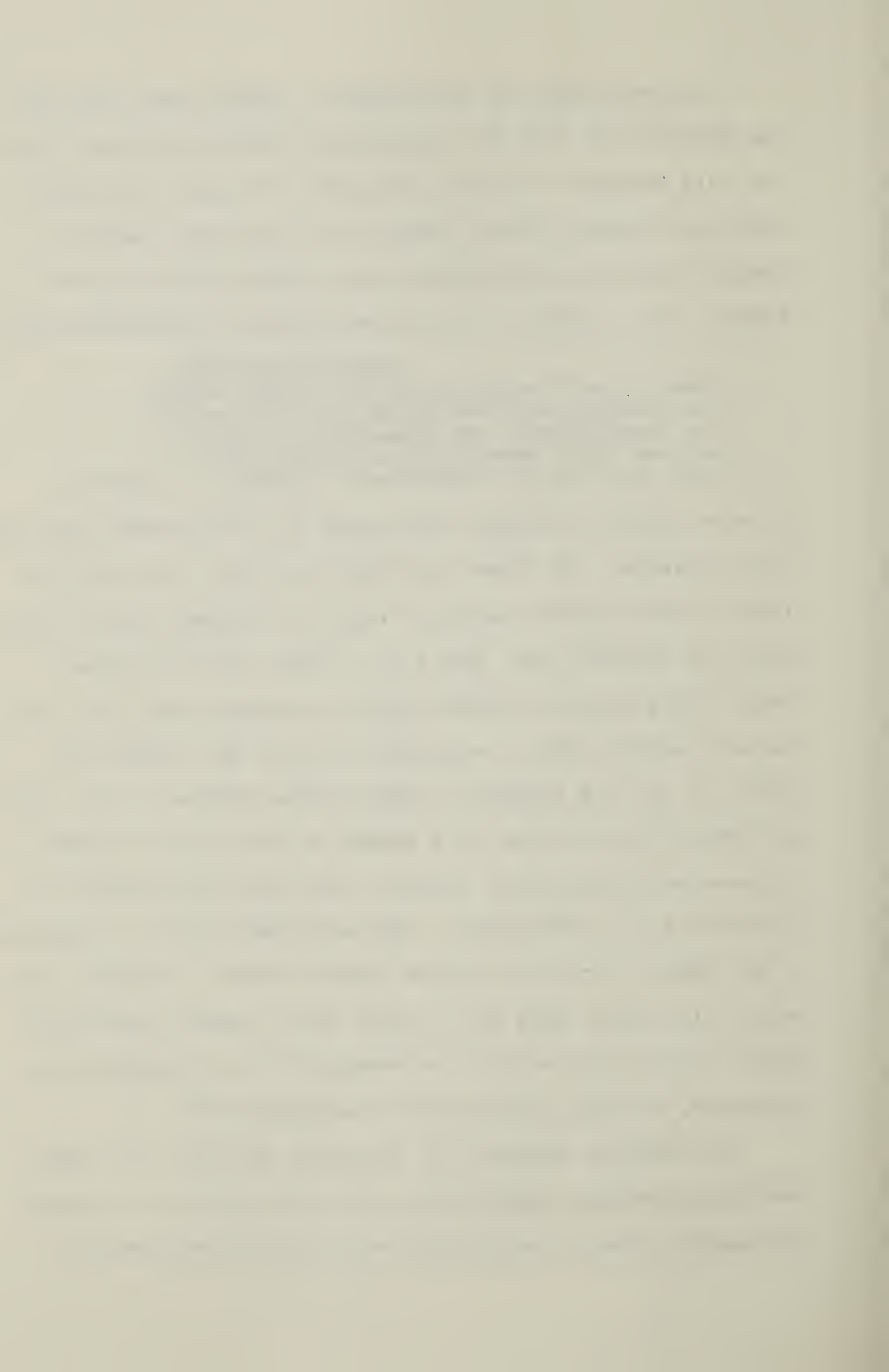
Und Recht sich zu verschaffen - gegen euch! (92-100)

Die Fürstin ist sich der gewaltsamen Eroberung dieses Landes voll bewusst und weiss, dass der Gehorsam des Volkes nicht auf freiem Willen, sondern nur auf Zwang beruht. Deshalb warnt sie ihre Söhne davor, diesem Volk zu vertrauen, und versucht, sie dadurch einander näherzubringen:

> Glaubt nimmermehr,
> Dass sie euch wohlgesinnt zum Besten raten!
> Wie könnten sies von Herzen mit euch meinen,
> Den Fremdlingen, dem eingedrungnen Stamm,
> Der aus dem eignen Erbe sie vertrieben,
> Sich über sie der Herrschaft angemasst? (338-43)

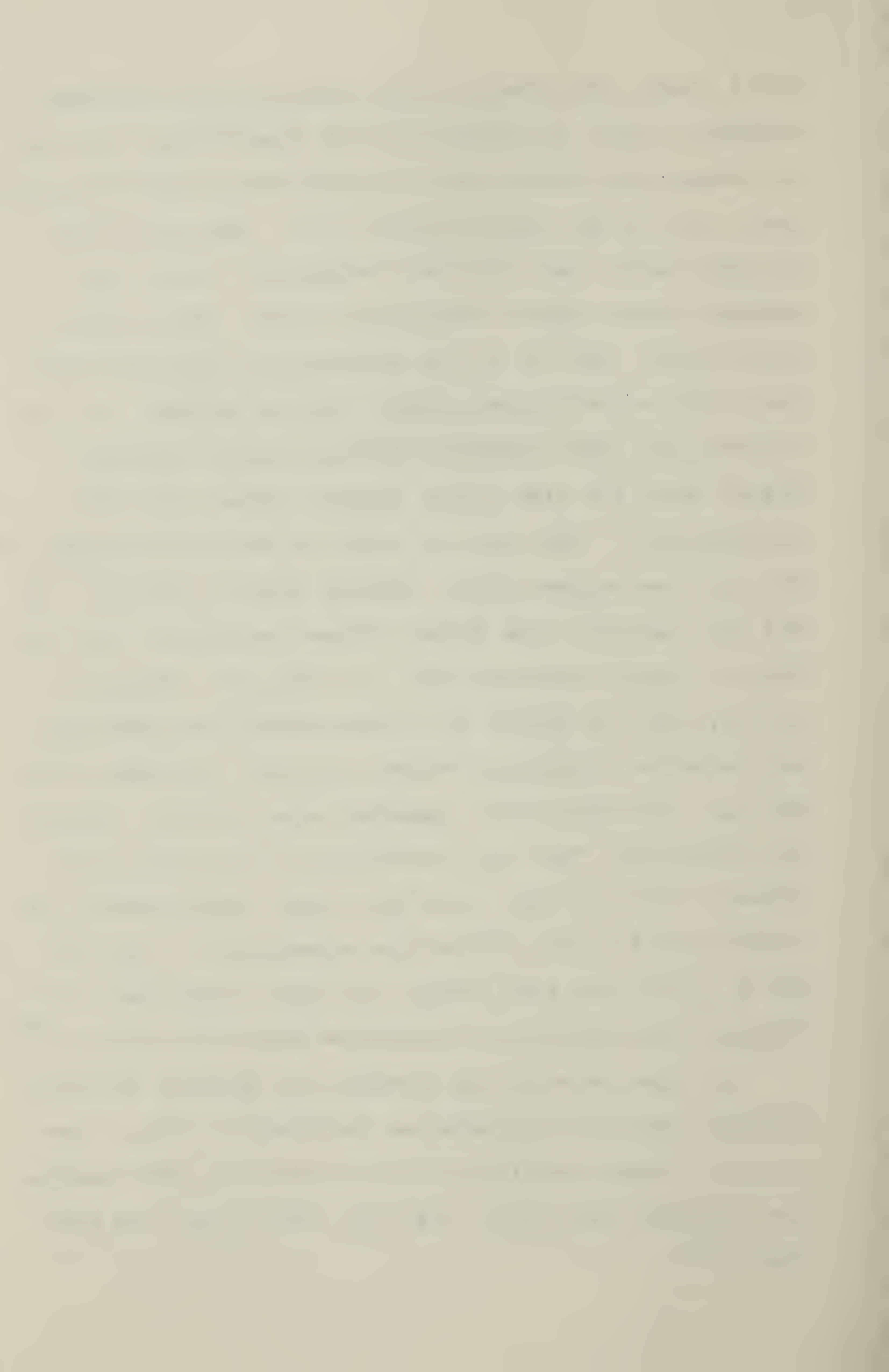
So wird gleich zu Beginn des Dramas die Selbstsucht der Fürstin offenbar. In ihrem Tun folgt sie dabei, wie sie in ihren ersten Worten gesteht, "nicht dem eignen Trieb," sondern sie gehorcht der "Not." (1) Diese "Not" ist aber keine blind waltende Notwendigkeit, sondern damit ist, wie sofort deutlich wird, lediglich der Hass der Brüder gemeint, d. h. der "Ausbruch ihres wilden Triebs." (42) Als die Fürstin dann kurze Zeit später am Ende ihres Versöhnungsversuchs angelangt scheint, ruft sie den Brüdern resigniert zu: "- Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht / Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt." (443-44) Es zeigt sich also, dass mit "Trieb" oder "Dämon" nichts anderes gemeint ist als der leidenschaftliche Charakter der Personen, aus dem ihr Schicksal hervorgeht.[270]

Die Fürstin erklärt die Tatsache, dass sie ihre mütterlichen Gefühle unterdrückte, als sie Beatrice in einem entlegenen Kloster versteckte und ihre Existenz geheim-



hielt, damit, dass über ihr ein "fremder Wille herrisch waltete." (111) Aus Furcht vor dem gewalttätigen und wilden Wesen ihres Mannes nahm sie Zuflucht zu einer Heimlichkeit, die ihr zur zweiten Natur wurde. Jedenfalls hält sie die Tochter auch dann noch verborgen, als sie ihre Existenz schon längst eingestehen könnte. Darin zeigt sich einmal, dass sie an das scheinbar so günstige Orakel doch nicht so vollkommen glaubt, wie sie vorgibt, und zum anderen wird ihre Unnatürlichkeit als Mutter deutlich. Später macht sie sich selbst Vorwürfe wegen ihrer Verschwiegenheit: "Hätt ich sie früher an das Licht gezogen, / Wie mich des Herzens Stimme mächtig trieb!" (2036-37) Indem aber Isabella "des Herzens Stimme" missachtet und ihre Tochter länger verborgen hält als nötig ist, ermöglicht sie es, dass die Brüder jene leidenschaftliche Beziehung zur Schwester entwickeln können, die solch furchtbare Folgen hat. Wie Wallenstein ignoriert also auch die Fürstin die Erkenntnis: "Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme." Für Don Cesar aber ist es die "Heimlichkeit" der Mutter, die "all dies Grässliche verschuldet." (2473-74) Und W. H. Carruth sieht gerade in dieser Heimlichkeit der Personen die eigentliche dramatische Schuld des Stückes.[271]

Als dann Isabella das Geheimnis um Beatrice aufdeckt, wird sie von der bevorstehenden Verlobung der Söhne überrascht. In der Reaktion auf diese Nachricht kommt Isabellas Eitelkeit als Mutter, die reine Hybris ist, zum Ausdruck:[272]



Die Mutter zeige sich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben,
Die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht! (1438-40)

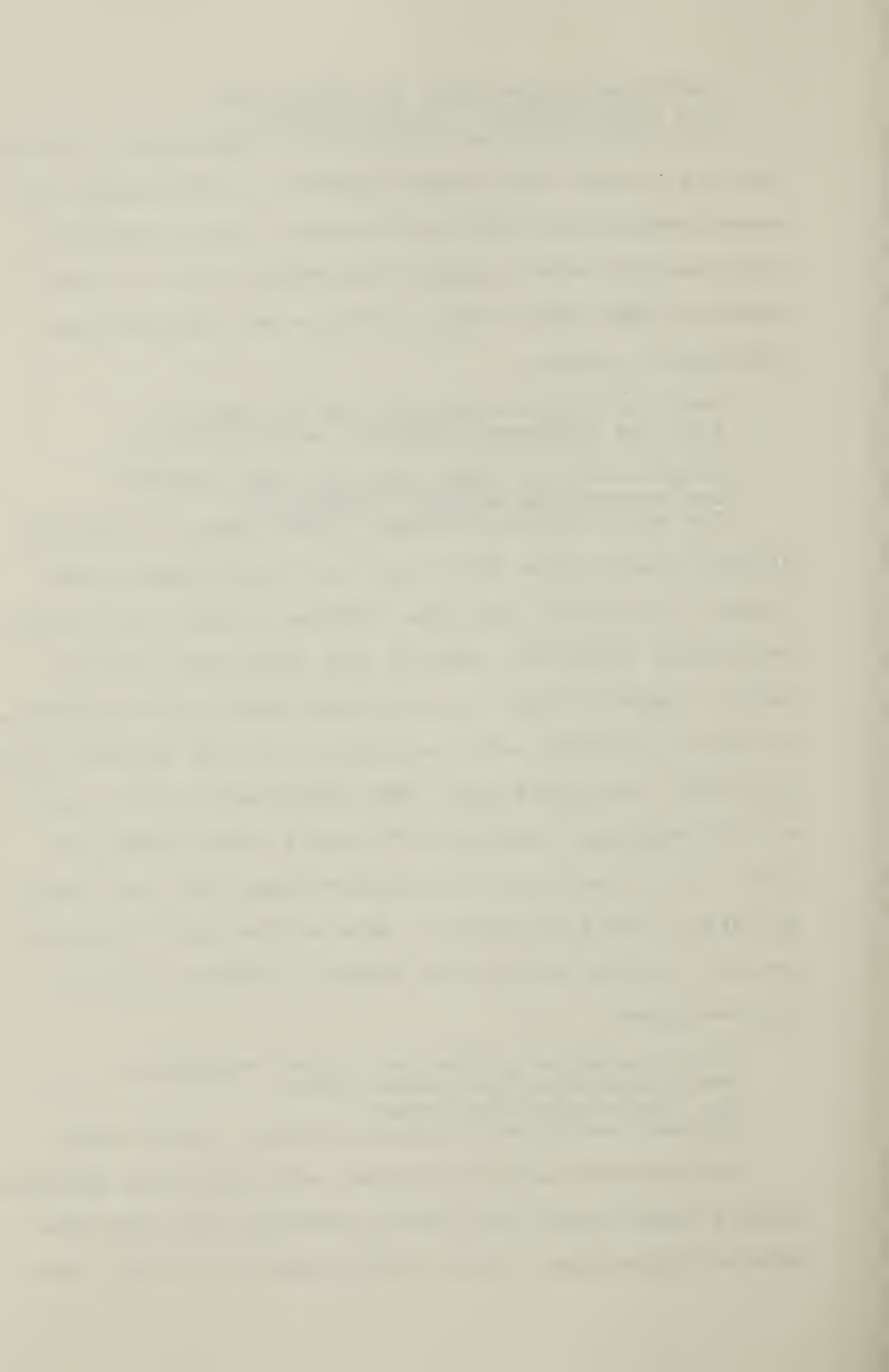
Aber als ihr die Söhne weder den Namen von Königstöchtern nennen können noch über die Abstammung ihrer jeweiligen Braut Bescheid wissen, glaubt die Fürstin, in der eigenmächtigen Wahl ihrer Söhne die Hand eines allgewaltigen Schicksals zu sehen:

Den eignen freien Weg, ich seh es wohl,
Will das Verhängnis gehn mit meinen Kindern.
. . .
So unterwerf ich mich, wie kann ichs ändern?
Der unregiersam stärkern Götterhand,
Die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt. (1551-59)

Ähnlich reagiert die Fürstin auf das Verschwinden ihrer Tochter und spricht von einem "tückisch Wesen" und "seines Neides Wut" (1696-97), das all ihre Hoffnungen zunichte macht. Isabella liebt es, mit ihren Handlungen zu prahlen, wie das am Beispiel der Errettung der kleinen Beatrice deutlich wird. Wenn aber ihre Pläne durchkreuzt werden, macht sie ein mächtiges neidisches Schicksal dafür verantwortlich. D. h. sie legt ihr eigenes Versagen und ihre Schuld zu Lasten dieses Schicksals. Dass es sich dabei lediglich um eine typische Haltung des Menschen handelt, macht der Chor deutlich:

Wenn die Wolken getürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt. (2297-2300)

Schliesslich macht sich gegen Ende des Dramas noch ein anderer Charakterzug der Fürstin bemerkbar, der der unbezähmten und heftigen Art des Fürsten sehr nahekommt. Das



zeigt sich in dem wahnsinnigen Ausbruch ihres ungeheuren Schmerzes beim Anblick des ermordeten Don Manuel. Noch bevor sie weiss, wer der Mörder ist, verflucht sie ihn und damit auch sich selbst. Als sie die schreckliche Wahrheit erfährt, verwirft sie ihren Sohn Don Cesar, ohne auch nur dessen eigene Qual zu bedenken:

> Ermordet liegt mir der geliebte Sohn,
> Und von dem lebenden scheid ich mich selbst.
> Er ist mein Sohn nicht - Einen Basilisken
> Hab ich erzeugt, genährt an meiner Brust,
> Der mir den bessern Sohn zu Tode stach. (2496-2500)

Später bereut sie zwar diese bitteren Worte, die sie "wider des Herzens Stimme" (2661) gesprochen habe und widerruft sie. Aber auch diese Regung ist nicht ganz selbstlos. Denn die Fürstin will Don Cesar vor dem Selbstmord abhalten, damit sie nicht ihre letzte Stütze und ihren Schutz in diesem fremden Land verliert. Sie hält ihm entgegen:

> Lebe, mein Sohn! Lass deine Mutter nicht
> Freundlos im Land der Fremdlinge zurück,
> Rohherziger Verhöhnung preisgegeben,
> Weil sie der Söhne Kraft nicht mehr beschützt.
> (2754-57)

In diesem Zusammenhang hat Stuart Atkins darauf hingewiesen, dass das Motiv der Selbstsucht, das von Anfang an mit der Fürstin verknüpft ist, auf charakteristische Weise in ihren letzten Worten zum Ausdruck kommt, die mit einem Pronomen der ersten Person schliessen. (2792)[273]

Der heftige Charakter der Fürstin wird besonders auch in ihrer fürchterlichen Absage an die Götter und ihrer Herausforderung, sie noch mehr zu strafen, offenbar. Sie betont ihre Unschuld und erklärt höhnisch, dass dies alles



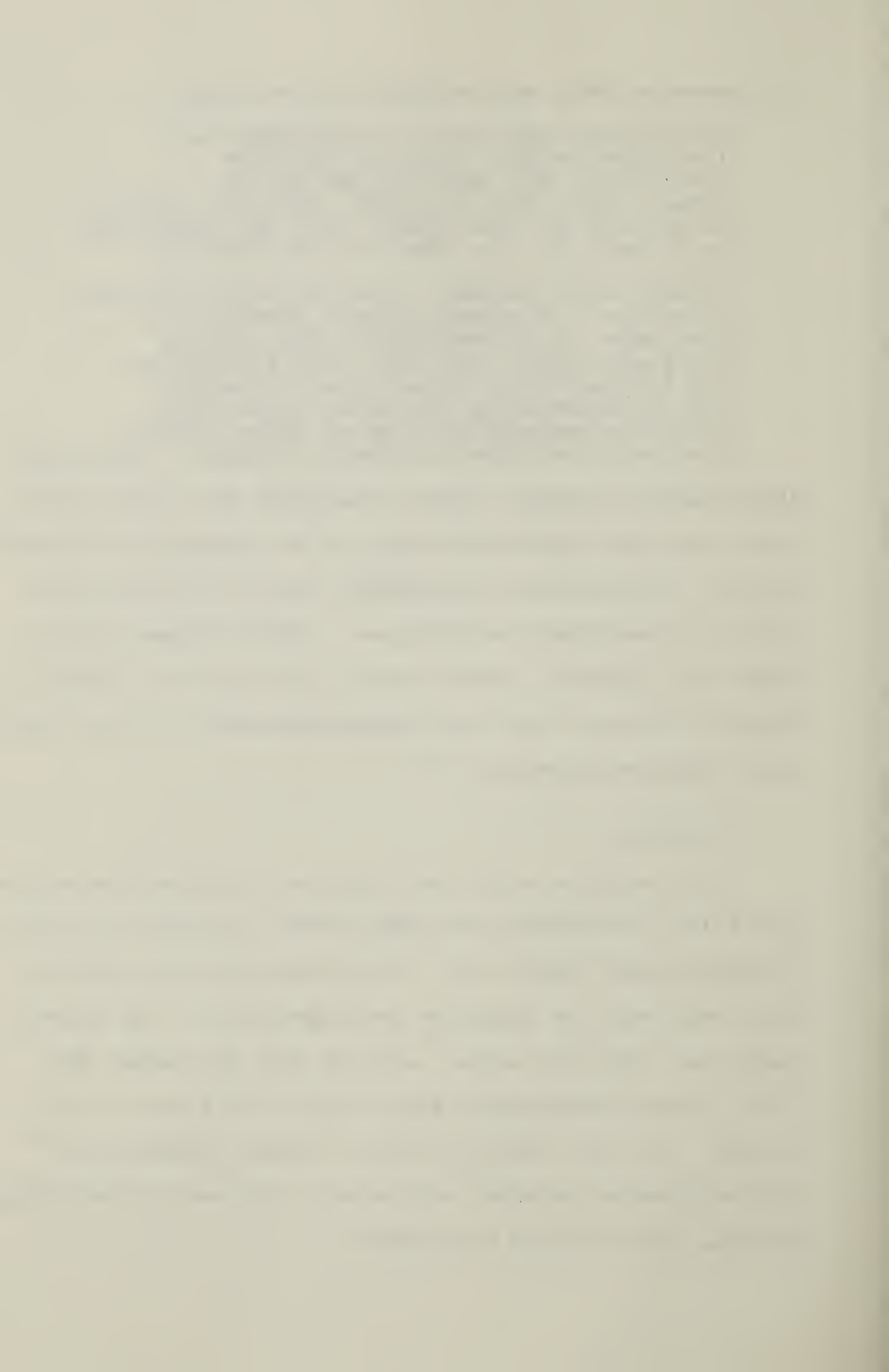
nur geschehen sei, um die Orakel zu bestätigen:

> Was kümmerts mich noch, ob die Götter sich
> Als Lügner zeigen, oder sich als wahr
> Bestätigen? Mir haben sie das Ärgste
> Getan - Trotz biet ich ihnen, mich noch härter
> Zu treffen, als sie trafen - Wer für nichts mehr
> Zu zittern hat, der fürchtet sie nicht mehr.
> . . .
> - Komm, meine Tochter! Hier ist unsers Bleibens
> Nicht mehr - den Rachegeistern überlass ich
> Dies Haus - Ein Frevel führte mich herein,
> Ein Frevel treibt mich aus - Mit Widerwillen
> Hab ichs betreten, und mit Furcht bewohnt,
> Und in Verzweiflung räum ichs - Alles dies
> Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
> Die Orakel und gerettet sind die Götter. (2490-2508)

Dass Isabella durchaus nicht "schuldlos" ist, geht allein schon aus ihrem eigenen Hinweis auf den begangenen "Frevel" hervor. Daneben hat, wie gezeigt wurde, ihr eigener Charakter zu dem Unheil beigetragen. Gerhard Kaiser betont daher ganz zu Recht, dass Isabella hier nicht die Götter lästert, "sondern ihre zur Schuldanerkenntnis und zur Freiheit unfähige Menschheit."[274]

Beatrice

Auch Beatrice zeigt die typischen Charaktereigenschaften dieses Geschlechts und trägt durch ihr Handeln zur Herbeiführung des Unheils bei. Ohne Zögern und ohne Überlegung folgt sie der Eingebung des Augenblicks. Sie handelt gegen das Gebot der Mutter, als sie sich dem Gefühl der Liebe zu dem unbekannten Jäger hingibt und sogar mit ihm flieht. Sie wird dabei von ihren eigenen leidenschaftlichen Wünschen geleitet und handelt durchaus eigenständig, wie aus ihrem Monolog hervorgeht:



> Was hab ich getan?
> Ergriff mich betörend
> Ein rasender Wahn?
>   Den Schleier zerriss ich
> Jungfräulicher Zucht,
> Die Pforten durchbrach ich der heiligen Zelle,
> Umstrickte mich blendend ein Zauber der Hölle?
> Dem Manne folgt ich,
> Dem kühnen Entführer in sträflicher Flucht. (1006-14)

Beatrice ist sich dessen bewusst, dass sie ein Unrecht begangen hat. Sie wird von ihrem Gewissen gequält und bittet ihre unbekannte Mutter um Vergebung:

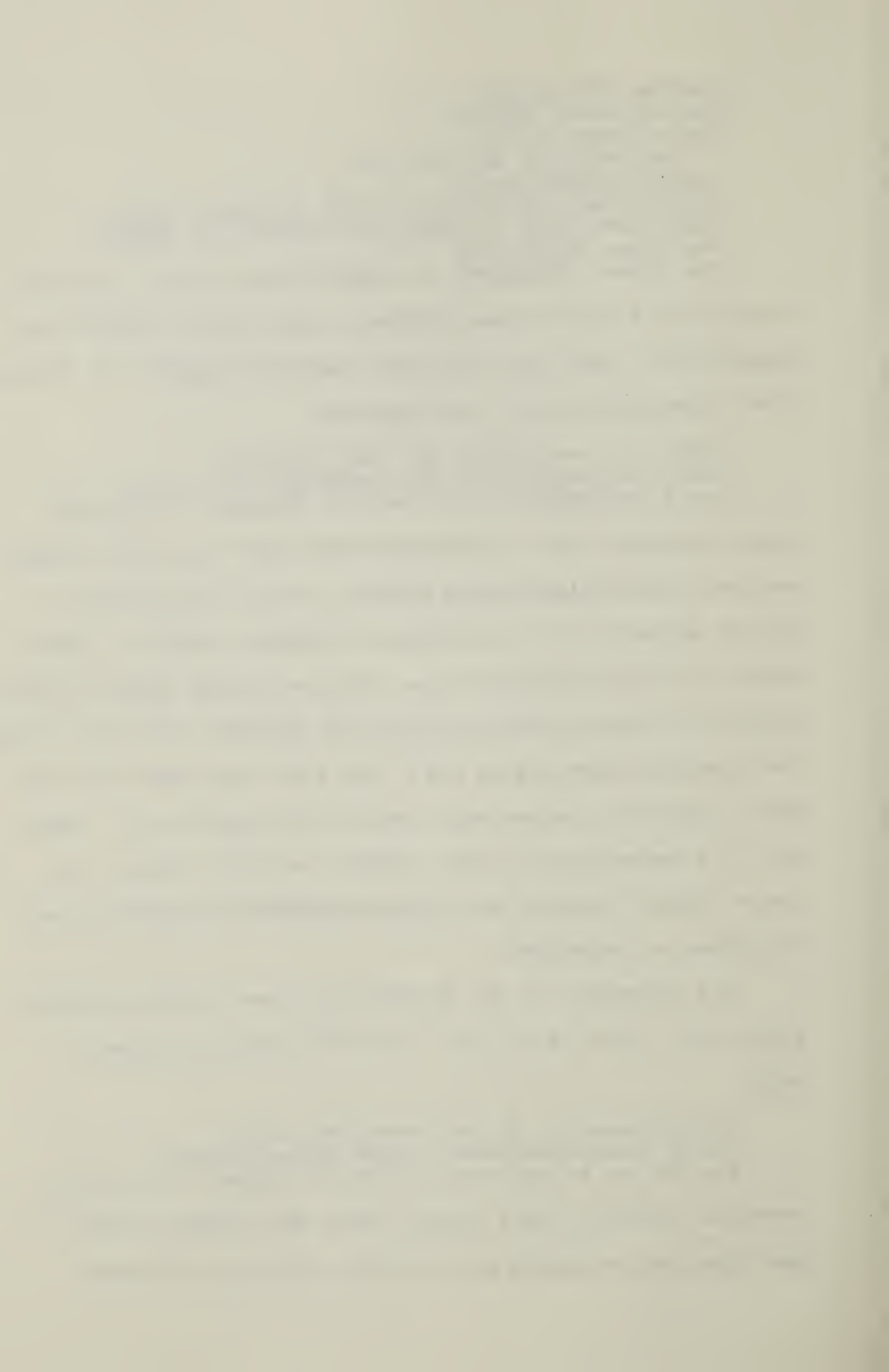
> Vergib du Herrliche, die mich geboren,
> Dass ich vorgreifend den verhängten Stunden,
> Mir eigenmächtig mein Geschick erkoren. (1036-38)

Ganz eindeutig geht aus diesen Worten der Gegensatz zu dem antiken Schicksalsgedanken hervor; es ist der autonome Mensch selbst, der sein eigenes Schicksal erwählt. Daran ändert sich auch nichts, wenn Beatrice gleich danach diesen Worten zu widersprechen scheint und erklärt, dass sie nicht frei gewählt habe und es erst "der Gott" und dann ein "Dämon" (1039-42) gewesen sei, der sie gezwungen habe. Denn, wie im Zusammenhang mit den Brüdern deutlich wurde, ist unter "Dämon" jeweils der leidenschaftliche Charakter des einzelnen zu verstehen.

Als Isabella von der Entführung ihrer Tochter erfährt, glaubt sie, dass es sich nur um eine Gewalttat handeln kann:

> Es _ist_ Gewalt! Es ist verwegner Raub!
> Nicht pflichtvergessen konnte meine Tochter
> Aus freier Neigung dem Entführer folgen! (1615-17)

Isabella vergisst dabei jedoch, dass sie selbst einmal ganz ähnlich gehandelt hat, als sie dem jungen Fürsten



folgte; eine Tat, die auch als "Raub" bezeichnet wurde.

Schon vor dieser Flucht hatte Beatrice bereits einmal das Versteck des Klosters verlassen, und zwar gegen den ausdrücklichen Willen ihres Geliebten. Es war dies der verhängnisvolle Besuch der Leichenfeier des verstorbenen Fürsten, wo Beatrice auf Don Cesar stiess, der sofort in Liebe zu ihr entbrannte. Auch bei dieser Gelegenheit ist sich Beatrice einer "Schuld" (1101) bewusst und weiss, dass sie mit "frevelm Mut" (1087) gehandelt hat. Später bekennt Beatrice Don Manuel ihre rasche und unbesonnene Tat wie folgt:

> Die Begierde war zu mächtig!
> Vergib mir! . . .
> Doch weiss ich nicht, welch böses Sternes Macht
> Mich trieb mit unbezwinglichem Gelüsten.
> Des Herzens heissen Drang musst ich vergnügen,
> Der alte Diener lieh mir seinen Beistand,
> Ich war dir ungehorsam und ich ging. (1889-97)

Auch wenn Beatrice versucht, ihr Handeln mit einer äusseren Schicksalsmacht zu erklären, so geht doch aus ihren Worten deutlich hervor, dass es ihre eigenen Wünsche waren, die den Anstoss dazu gaben. Nicht des "bösen Sternes Macht" war es, der sie zur Tat veranlasste, sondern allein ihr leidenschaftlicher Charakter. Wenn Diego seine Erlaubnis zum Besuch der Leichenfeier dann damit erklärt, dass er in dem Wunsch Beatrices die "Stimme der Natur, die Macht des Bluts" (1662) zu erkennen glaubte, so will er sich mit seinen Worten nur gegenüber der Fürstin rechtfertigen, die ja sein Verhalten getadelt hat.



Es wird also offenbar, dass Beatrice sich verantwortlich fühlt für ihre Taten und sich ihrer Schuld bewusst ist. Das kommt in ihren Gewissensqualen zum Ausdruck, die nicht zuletzt auf ihre Erziehung im Kloster zurückzuführen sein mögen. Sie fühlt sich auch für die Ermordung des Bruders verantwortlich und bietet ihr Leben als Sühne dafür an:

> Dem Tode war ich
> Geweiht, eh ich das Leben sah. Mich fodert
> Der Fluch, der dieses Haus verfolgt, und Raub
> Am Himmel ist das Leben, das ich lebe.
> Ich bins, die ihn gemordet, eures Streits
> Entschlafne Furien gewecket - Mir
> Gebührt es, seine Manen zu versöhnen! (2794-2801)

Beatrice versucht mit ihren Worten, Don Cesar von seinem Freitod abzubringen und ihn der Mutter zu erhalten. Auch wenn sie in dem Fluch allein das Unheil zu sehen glaubt und es als unabwendbar betrachtet, wurde doch aus dem Geschehen offenbar, dass es der bestimmten Charaktere der Handelnden bedurfte, um die Katastrophe herbeizuführen.

Don Manuel

Im Gegensatz zu Beatrice sind die Brüder nicht in der Lage, ihr schuldhaftes Verhalten zu erkennen. Ja, sie versuchen sogar, für ihren Streit die Diener verantwortlich zu machen. So wälzt Don Cesar in einer Stimmung der Versöhnlichkeit alle Schuld auf die Diener ab, während Don Manuel sie für den bitteren Hass der Brüder und die gegenseitige Entfremdung verantwortlich macht. (489-90)

Don Manuel erfährt seine Liebe zu Beatrice als einen



"Götterstrahl" (1542), gegen den es keinen Widerstand und keine Wahl gibt. Er widersteht seiner Neugier, nach der Abstammung Beatrices zu forschen, weil er dadurch sein "verschwiegnes Glück" (758) zu gefährden glaubt. In Wirklichkeit beschwört er durch diese Unterlassung erst das Unheil herauf. Obwohl Don Manuel der besonnere der Brüder ist, folgt er einer plötzlichen Eingebung, als er, nachdem er von der bevorstehenden Entfernung Beatrices aus dem Kloster erfährt, sie einfach entführt. Er versucht zwar, sein Handeln vor dem Chor zu verteidigen, aber dieser verurteilt des "Klosterraubs verwegne Tat" (957) und verknüpft sie gleichzeitig mit dem "Raub" des verstorbenen Fürsten, der seinem Vater die Braut entriss.

Daneben tadelt der Chor auch das "Geheime" (954) in Don Manuels Handeln und seine "lichtscheu krummen Liebespfade." (956) Don Manuel glaubt, das Glück nur bannen zu können, wenn er es verborgen hält: "Geflügelt ist das Glück und schwer zu binden, / Nur in verschlossner Lade wirds bewahrt." (650-51) Er fürchtet sich vor "des Dämons Neid" (658), womit keineswegs eine äussere Schicksalsmacht gemeint ist, sondern lediglich der Neid des Bruders.[275] Ganz ähnlich äussert sich Don Cesar, als er nach langem Suchen den Aufenthaltsort der schönen Fremden, zu der ihn beim ersten Anblick eine heftige Leidenschaft erfasste, ausfindig macht. Um sich vor "des Dämons Neide" (1144) zu schützen, erklärt er sie sofort zu seiner Verlobten, ohne Beatrice selbst zu Wort kommen zu lassen.



Indem der Chor das Verschwiegene in Don Manuels Wesen betont, verweist er auf eine Charaktereigenschaft, die bereits bei Isabella eine Rolle spielte. Aber nicht nur die Mutter besitzt diese Eigenschaft, sondern auch der Vater, von dem sie Don Manuel, wie Isabella ausführt, geerbt hat:

> Des Vaters eignen Sinn und Geist erkenn ich
> In meinem erstgebornen Sohn! Der liebte
> Von jeher, sich verborgen in sich selbst
> Zu spinnen und den Ratschluss zu bewahren
> Im unzugangbar fest verschlossenen Gemüt! (1450-54)

Isabella gewährt ihrem erstgeborenen Sohn die Bitte, das Geheimnis um seine Braut länger bewahren zu dürfen, was sich verhängnisvoll auswirkt.

Don Manuel ist zwar der einzige, der eine dunkle Ahnung von dem wahren Zusammenhang hat, als er von der Existenz der Schwester und ihrer Entführung aus dem Kloster erfährt. Aber er ist nicht in der Lage, überlegen und schnell genug zu handeln. Und bevor ihm das Furchtbare zur Gewissheit wird, wird er von seinem Bruder erstochen.

Don Cesar

Don Cesar, der der jüngere der beiden Brüder ist, beneidet Don Manuel um seine Stellung als Erstgeborenen. Aus diesem Grunde ist auch Don Cesars Hass erbitterter. Er hat eine stürmische und leidenschaftliche Natur und ist immer sofort bereit, zu handeln. Don Manuel kennt des Bruders "wilden Sinn" (1422), und Beatrice warnt bereits nach ihrer zweiten Begegnung mit Don Cesar den Geliebten



vor "dem heftig Stürmenden." (1877) Es ist daher nicht verwunderlich, dass Don Cesar sich plötzlich und ganz unvermittelt in eine völlig Unbekannte verliebt. Es passt zu dem Charakter Don Cesars, wie auch Don Manuels und Beatrices, dass sie die Liebe als eine gewaltige Schicksalsmacht erfahren:

> Wahl, meine Mutter?
> Ists Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen
> Ereilt in der verhängnisvollen Stunde?
> Nicht eine Braut zu suchen ging ich aus. (1477-79)

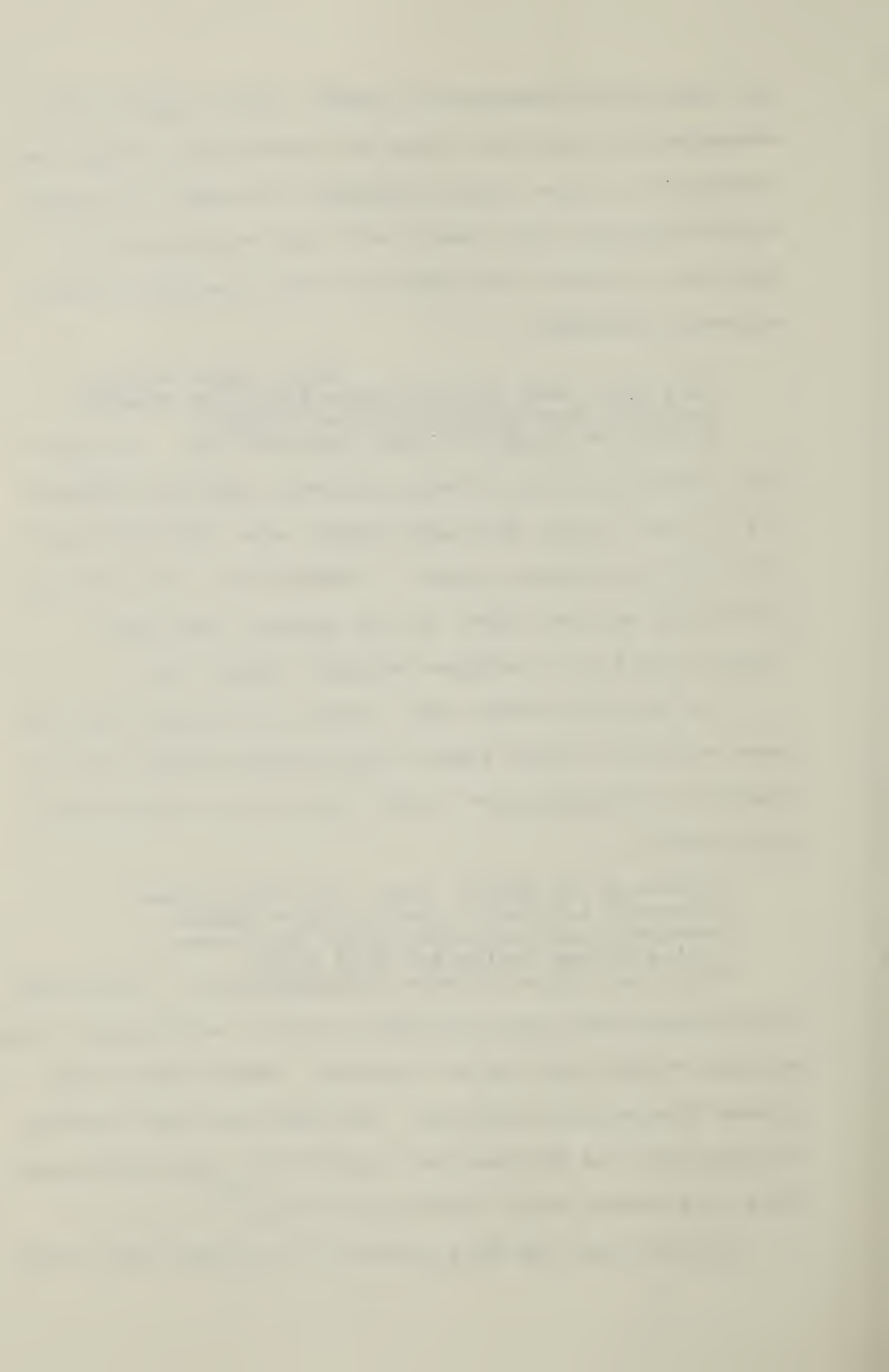
Doch Isabella ist sich dessen bewusst, dass der Liebende oft in dem "ersten mächtigen Gefühl" eine "Götterstimme" (1472-73) zu erkennen glaubt. Trotzdem war sie voll banger Furcht um ihre Söhne, da sie wusste, dass Liebe "leicht zur Wut in heftigen Naturen" (2059) wird.

Als dann Don Cesar seine Braut in den Armen des Bruders vorfindet, packt diesen leicht aufbrausenden und ungezügelten Jüngling eine blinde Wut, und er ersticht seinen Bruder:

> Blendwerk der Hölle! Was? In seinen Armen!
> Giftvolle Schlange! Das ist deine Liebe!
> Deswegen logst du tückisch mir Versöhnung!
> O eine Stimme Gottes war mein Hass!
> Fahre zur Hölle, falsche Schlangenseele! (1899-1903)

Zwar handelt Don Cesar im Affekt, aber er weiss genau, dass es sein Bruder ist, den er ermordet. Hierin besteht der grosse Unterschied zu Ödipus. Don Cesar ist kein blindes und ahnungsloses Werkzeug der Umstände wie der griechische Held, als dieser seine Verbrechen beging.[276]

Da Don Cesar den Mord wissentlich begangen hat, trägt



er auch die Verantwortung dafür. Aber erst allmählich kommt er zur Erkenntnis seiner Schuld. Zunächst versucht er noch, die Verantwortung von sich zu schieben:

> Ich habe meinen Feind getötet,
> Der mein vertrauend redlich Herz betrog,
> Die Bruderliebe nur zum Fallstrick legte,
> Ein furchtbar grässlich Ansehn hat die Tat,
> Doch der gerechte Himmel hat gerichtet. (1912-16)

Auch der Mutter gegenüber versichert Don Cesar in seiner Verblendung, dass die Brüder zwar den Frieden gewollt, aber der "Himmel" (2441) Blut beschlossen habe. Erst als das Geheimnis aufgelöst ist und er die entsetzliche Wahrheit erfährt, dass Beatrice seine Schwester ist, wird sich Don Cesar der Schwere seiner Tat bewusst:

> - Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester,
> So bin ich schuldig einer Greueltat,
> Die keine Reue und Büssung kann versöhnen! (2481-83)

Diese Erkenntnis seiner Schuld bereitet den Weg zur sittlichen Überwindung des Schicksals. Er weiss, dass niemand ihn richten oder strafen kann, denn er ist jetzt der Herrscher, und so richtet er sich selbst. Im Freitod sieht er die Möglichkeit einer Sühne für seine Tat:

> Bussfertge Sühne, weiss ich, nimmt der Himmel an,
> Doch nur mit Blute büsst sich ab der blutge Mord.
> . . .
> Den alten Fluch des Hauses lös ich sterbend auf,
> Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.
> (2636-41)

Von grosser Bedeutung in diesen Worten Don Cesars ist der Hinweis auf den "freien Tod." Indem Don Cesar freiwillig die Schuld auf sich nimmt und nicht mehr den Himmel oder seine Mutter verantwortlich macht, wird auch der Fluch ge-

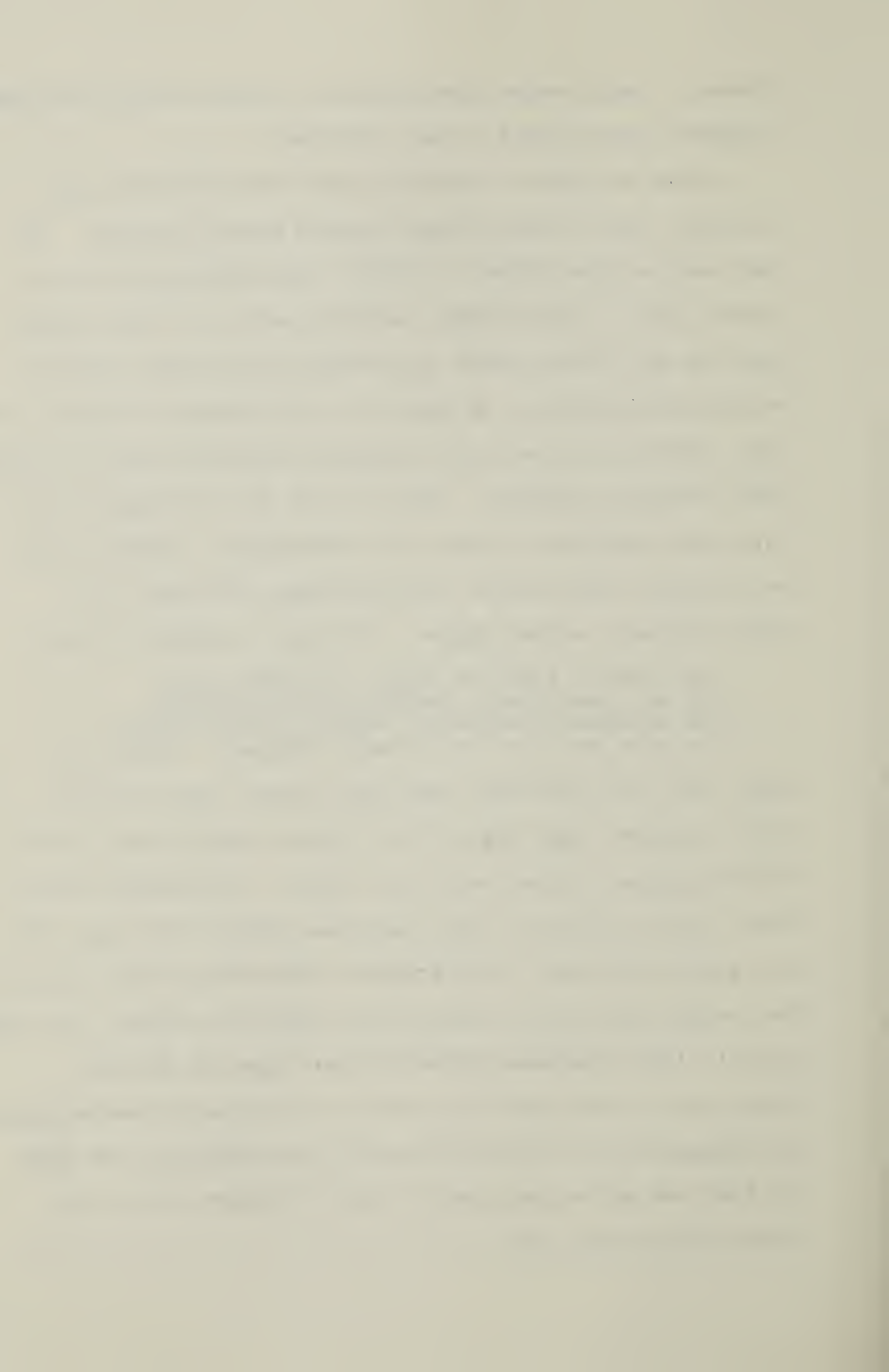


brochen. Durch seine Bereitschaft, den Mord durch den Tod zu sühnen, überwindet er das Schicksal.

Bevor Don Cesar jedoch die sittliche Freiheit ganz erreicht, muss er noch einen inneren Kampf bestehen. Und zwar muss er die Bitten der Mutter und der Schwester abwehren, die in ihn dringen, weiterzuleben, er muss seinen Neid auf den toten Bruder und schliesslich seine Liebe zu Beatrice überwinden. Er weist den Ratschlag der Mutter zurück, durch ein Leben der "strengen Busskasteiungen" (2722) seine Schuld zu sühnen. Auch er will die reinigende Kraft des Todes erfahren, so dass die feindlichen Brüder im Tode zu Kastor und Pollux, dem göttlichen Freundes- und Zwillingspaar, werden können. Er sagt zu seiner Mutter:

> Denn Götter sind wir dann, wir hören dich,
> Und wie des Himmels Zwillinge dem Schiffer
> Ein leuchtend Sternbild, wollen wir mit Trost
> Dir nahe sein und deine Seele stärken. (2761-64)

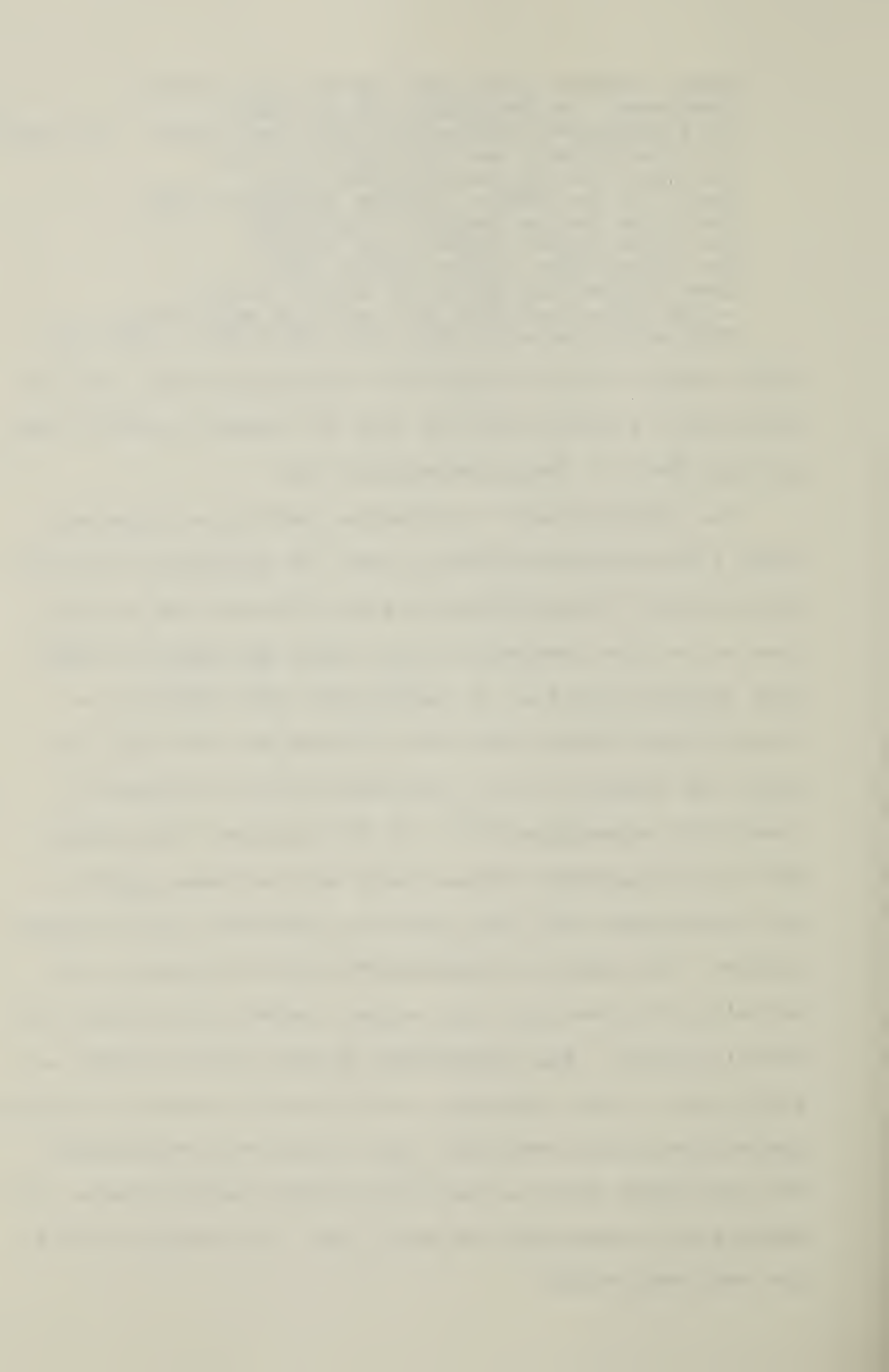
Noch immer aber beneidet Don Cesar seinen toten Bruder, und er glaubt, dass Beatrice mit ihrem Todeswunsch nur die Vereinigung mit ihrem Geliebten sucht. Er bezwingt seinen Neid, als er erkennt, dass Beatrices Tränen für beide Brüder gleich fliessen. Die stärkste Versuchung durch das Leben erfährt Don Cesar jedoch durch Beatrice selbst. Als er aber in ihrer Umarmung plötzlich den Sarg des Bruders sieht, hat er die Kraft zur freien sittlichen Entscheidung. Er erlangt seine sittliche Freiheit und Reinheit und wird im Tode zum ersten Mal jener Sohn und Bruder, den er im Leben nie gewesen ist:



> Nein, Bruder! Nicht dein Opfer will ich dir
> Entziehen - deine Stimme aus dem Sarg
> Ruft mächtiger dringend als der Liebe Flehn - Ich halte
> In meinen Armen, was das irdische Leben
> Zu einem Los der Götter machen kann -
> Doch ich, der Mörder, sollte glücklich sein,
> Und deine heilge Unschuld ungerächet
> Im tiefen Grabe liegen - das verhüte
> Der allgerechte Lenker unsrer Tage,
> Dass solche Teilung sei in seiner Welt -
> - Die Tränen sah ich, die auch mir geflossen,
> Befriedigt ist mein Herz, ich folge dir. (2822-34)

Durch seinen freien Tod gibt Don Cesar aber nicht nur dem Geschlecht, sondern auch dem Land den Frieden zurück; denn mit ihm hört die fremde Herrschaft auf.

Das Herrscherhaus von Messina steht also keineswegs unter einem unausweichlichen, über ihm waltenden Schicksal. Besonders die Charakterisierung der Personen hat gezeigt, dass es bei dem Geschehen in dem Drama _Die Braut von Messina_ durchaus nicht um "a diabolical maze" handelt, wo "supernatural forces have been at work on every hand to guide the behavior of the characters into a pattern of compulsive automatism."[277] Nur die äusseren Bedingungen für einen tragischen Verlauf sind in dem Drama gegeben. Die Katastrophe wird aber durch die Personen selbst herbeigeführt. Sie alle sind schuldhaft in das Geschehen verwickelt und rufen durch ihr eigenes Handeln das Wirken der Nemesis hervor. Ein Unterschied zu den anderen Dramen besteht dabei in der Tatsache, dass sich die Nemesis in einem ganzen Geschlecht auswirkt. Erst durch den freiwilligen Tod Don Cesars kommt es zur Überwindung des Schicksals, zur Sühnung der Blutschuld und damit auch zur Bannung der Flüche des Geschlechts.

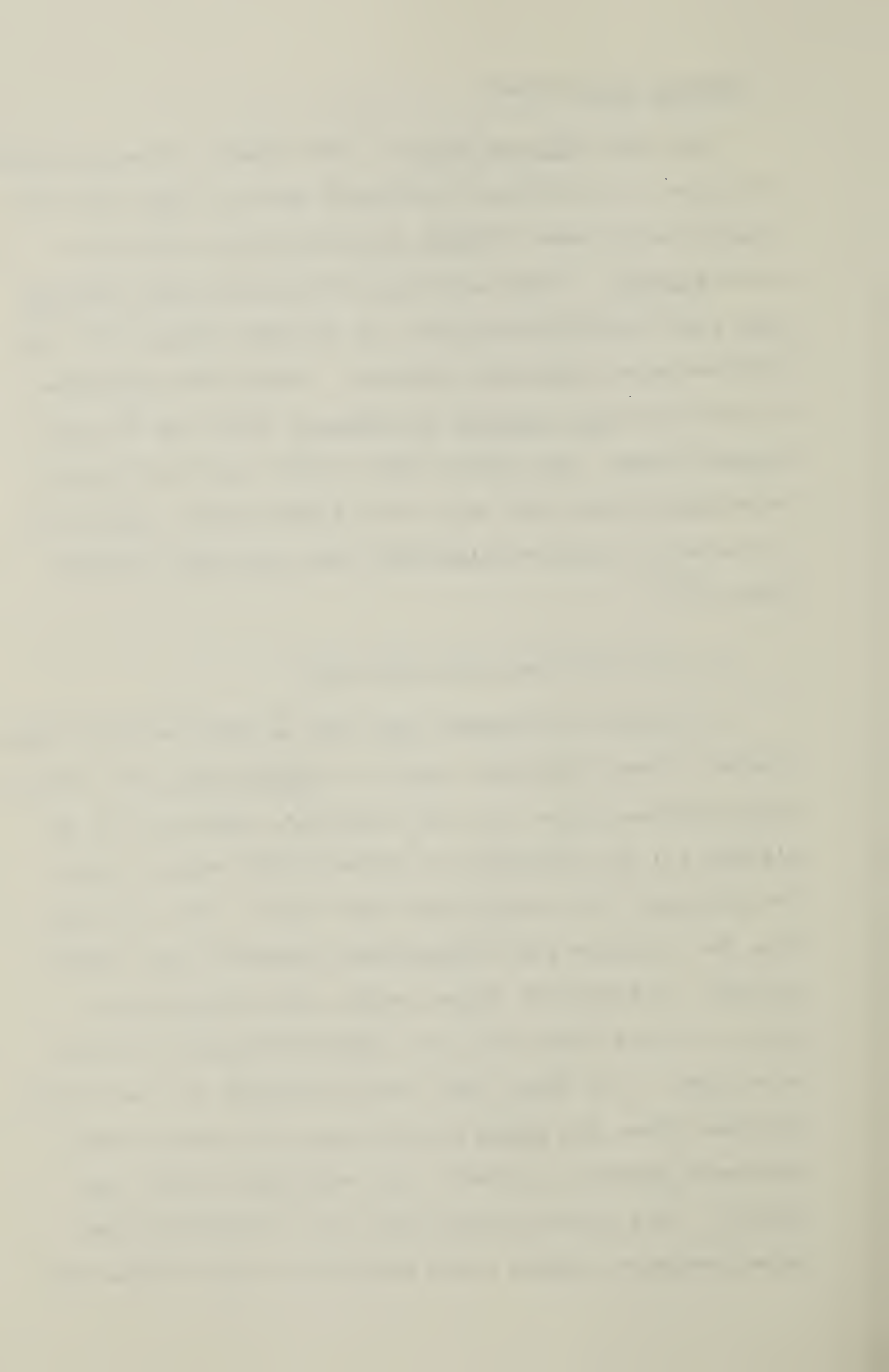


5. Wilhelm Tell (1804)

Das Drama Wilhelm Tell ist das letzte vollendete Werk Schillers. Der Dichter entschloss sich im Jahre 1802 zur Ausarbeitung dieses Stoffes anstatt des von ihm begonnenen Warbeck. Unter den Dramen Schillers nimmt Wilhelm Tell eine Sonderstellung ein; es ist das einzige Werk des Dichters ohne tragischen Ausgang. Selbst die Apotheose in dem Drama Die Jungfrau von Orleans setzt den Tod Johannas voraus. Mit diesem Werk besteht noch eine andere Verbindung; denn auch sein neues Stück sollte, wie Schiller betont, "als ein Volksstück Herz und Sinne interessiren."[278]

a) Die Auffassung des Schicksals

In weitaus geringerem Masse als in allen anderen klassischen Dramen Schillers spielt in Wilhelm Tell die Schicksalsidee eine Rolle. Wo sie erscheint, steht sie in Beziehung mit dem Vertrauen in Gottes Hilfe und der engen Verbundenheit der Menschen mit der Natur. Auf die Funktion der Religion als "historisches Kostüm" oder "Ideencostüme" in Schillers Dramen wurde schon hingewiesen. Auch in diesem Drama wird der Schicksalsbegriff ethisch verstanden. Die Natur aber ist im Kontrast zu dem vorhergehenden Drama Die Braut von Messina nicht von der Menschenwelt getrennt, sondern Volk und Natur bilden eine Einheit. Aus diesem Grunde wird die Unterdrückung des schweizerischen Volkes durch Österreich zugleich als ein



Frevel gegen die Natur angesehen. Die Natur selbst beginnt, sich angesichts der Gewalttaten Gesslers zu empören, und indem sie zu hemmen scheint, hilft sie dem bedrängten Volk. So scheint der Sturm auf dem Vierwaldstätter See zunächst nicht nur die Rettung Baumgartens vor den Landenbergischen Reitern unmöglich zu machen, sondern später auch Tell mitsamt Gessler vernichten zu wollen. Und doch erweist sich in beiden Fällen gerade der Sturm als Rettung. Denn er führt dazu, dass Tell nicht nur Baumgarten retten kann, sondern er gibt ihm nach seiner Gefangennahme die Möglichkeit, sich selbst zu retten und seine Rache an Gessler vorzunehmen. Am besten drückt wohl der Fischer die Empörung der Natur aus, als er von der Tell abgezwungenen Tat spricht:

> Zu zielen auf des eignen Kindes Haupt,
> Solches ward keinem Vater noch geboten!
> Und die Natur soll nicht in wildem Grimm
> Sich drob empören - O mich solls nicht wundern,
> Wenn sich die Felsen bücken in den See,
> Wenn jene Zacken, jene Eisestürme,
> Die nie auftauten seit dem Schöpfungstag,
> Von ihren hohen Kulmen niederschmelzen,
> Wenn die Berge brechen, wenn die alten Klüfte
> Einstürzen, eine zweite Sündflut alle
> Wohnstätten der Lebendigen verschlingt! (2139-49)

Wichtig dabei ist jedoch, dass der Mensch zunächst selbst zu einem mutigen und verantwortungsbewussten Handeln bereit sein muss und selbst Hilfe schaffen soll. Denn Gottes Hilfe ist nur dann zu erwarten, "wenn Menschen nicht mehr helfen." (1321) In diesem Sinne sagt daher auch Tell zu Baumgarten, als er diesen über die stürmische See rudern will:

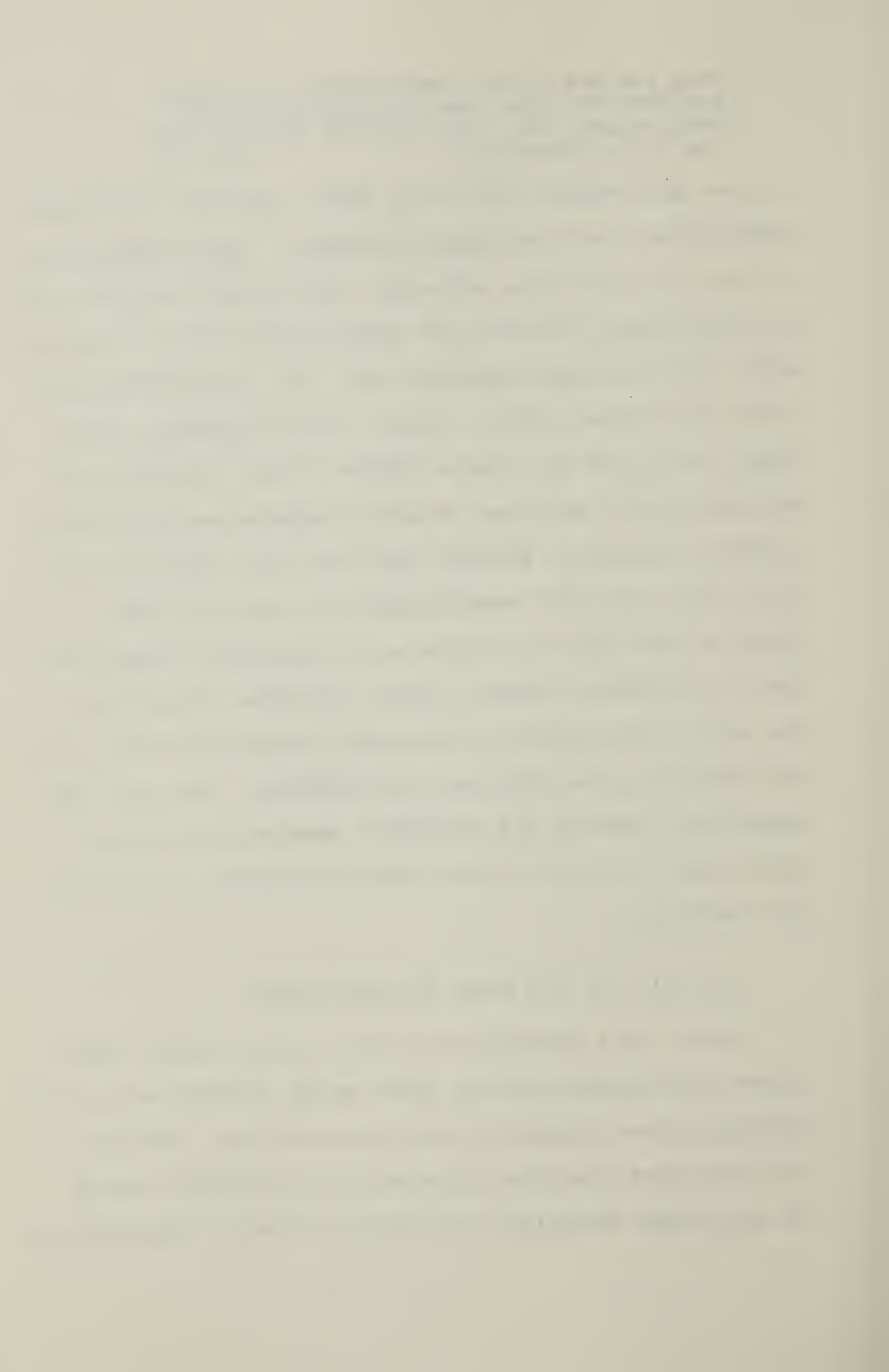


Wohl aus des Vogts Gewalt errett ich Euch,
Aus Sturmes Nöten muss ein andrer helfen.
Doch besser ists, Ihr fallt in Gottes Hand,
Als in der Menschen! (155-58)

Und der alte Walter Fürst sagt jene, besonders hervorgehobenen Worte: "so muss Gott uns helfen / Durch unsern Arm." (703-04) Es wird also offenbar, dass trotz der immer wieder angerufenen Gottheit der entschlossene Wille des Menschen zur Tat ausschlaggebend ist. Die wiederholten Hinweise auf "Gottes Hülfe" (2245), "Gottes gnädige Fürsehung" (2211) und die "Gnade Gottes" (2261) befreien den Menschen nicht von einem verantwortungsbewussten und frei gewählten Handeln. Ähnlich sind auch die "Gerichte Gottes" (551), auf die verschiedentlich verwiesen wird, nicht so sehr als die strafende und rächende Instanz Gottes zu verstehen, sondern dieser religiöse Bezug dient, wie auch in den anderen klassischen Dramen Schillers, zur Verdeutlichung des Sittlichen im Menschen. Dass für das menschliche Handeln die sittliche Begründung im Mittelpunkt steht, wird vor allem auch am Beispiel von Wilhelm Tell deutlich.

b) Tells Tat und seine Rechtfertigung

Bereits der Entschluss des Rütlibundes zeigt, dass es den Eidgenossen nicht um Rache geht, sondern nur um die Befreiung ihres Landes von der Unterdrückung. Deshalb soll von jeder Gewalttat abgesehen werden, nicht nur um die unblutige Vertreibung der Österreicher zu ermöglichen,



sondern auch um das unterdrückte Volk vor jeder Schuld zu bewahren. Tell nimmt zwar an dem Rütlibund nicht teil, aber seine Tat wird zum Anlass des Volksaufstandes. Auf die Sonderstellung Tells hat Schiller in einem Brief an Iffland verwiesen, als er sagt:

> So z. B. steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift.[279]

Tell handelt nicht wie die Eidgenossen, die ein bestimmtes gemeinsames Ziel verfolgen, und seine Tat unterscheidet sich auch von derjenigen Baumgartens und Melchthals. Als Baumgarten aus Notwehr den Landvogt Wolfenschiessen erschlägt, um die Ehre seiner Frau zu retten, wird diese Tat als berechtigt angesehen. Er rächt mit dem Mord den an ihm begangenen Frevel, was ausdrücklich von dem alten Walter Fürst betont wird: "O die Gerichte Gottes sind gerecht!" (551) Ganz ähnlich handelt auch Melchthal, als er dem Burschen, der seine Ochsen entführt, mit dem Stab den Finger zerbricht. Sowohl im Falle Baumgartens wie auch in dem Melchthals ist es eine rasche Tat ohne Vorbedacht; denn beide reagieren spontan auf eine willkürlich ihnen zugefügte Gewalttat.

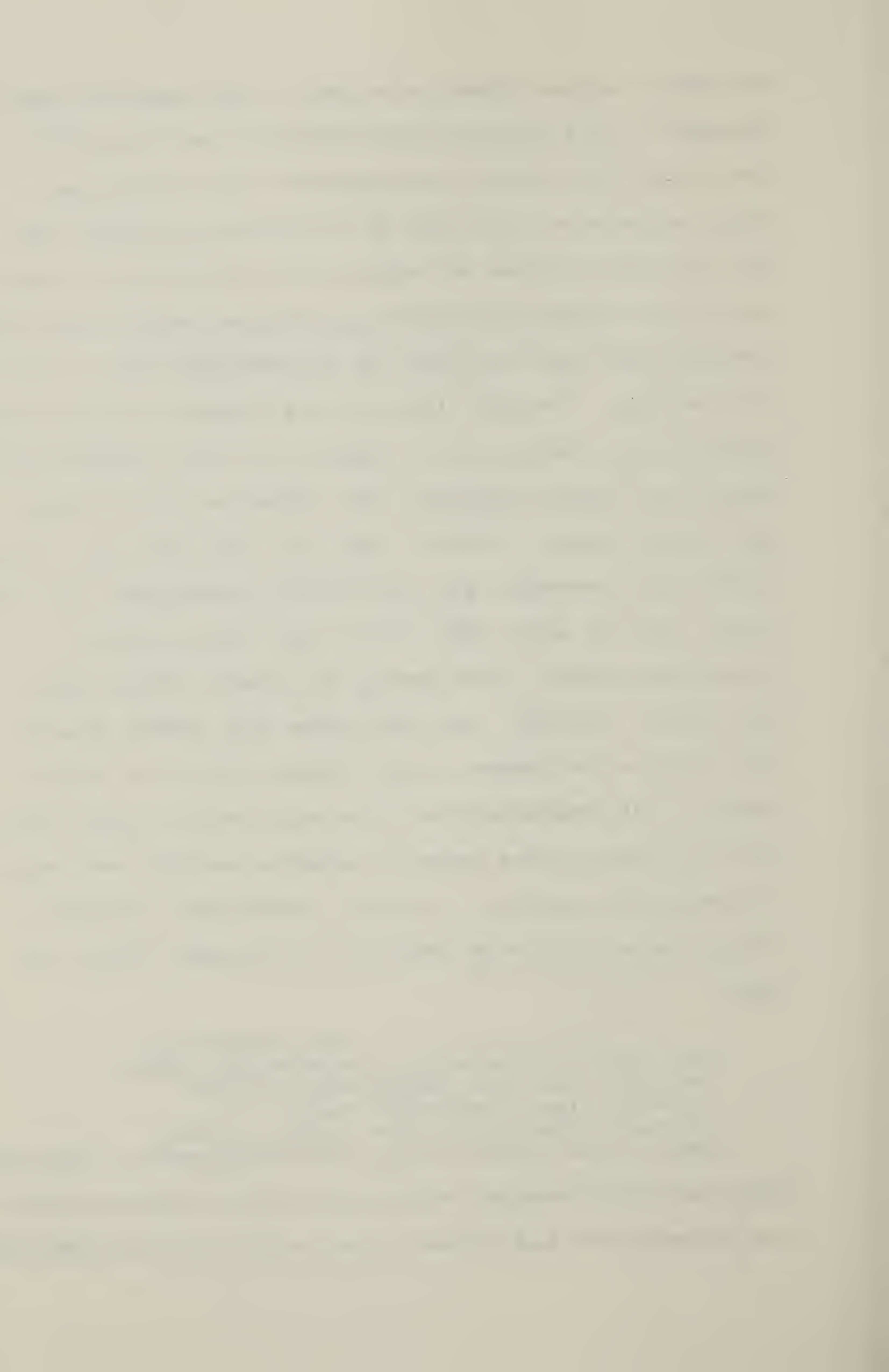
Der Unterschied zwischen diesen beiden Bauern und Tell besteht darin, dass dem Wildschütz nicht eine Gewalttat angetan wird, sondern dass er selbst durch den Apfelschuss zu einer Gewalttat an seinem eigenen Kinde gezwungen wird. Tell wird dadurch der Gefahr ausgesetzt, selbst



zum Mörder seines Sohnes zu werden. Dies bedeutet einen Eingriff in die innerste Menschlichkeit des Helden.[280] Denn indem Tell diese widernatürliche Tat vollbringen muss, verletzt er nicht nur die Beziehungen zwischen Vater und Kind, sondern vor allem auch die Ordnung der Natur. Selbst die Überwindung der ihm zugefügten Gewalt durch die Freiheit des Todes, die das Ich unverletzbar macht, bleibt Tell versagt. Zweimal bietet er dem Tyrannen Gessler sein Leben an, und zweimal lehnt dieser es ab und besteht statt dessen auf seiner Bedingung: "Du schiessest oder stirbst _mit_ deinem Knaben." (1898) Damit ist Tell auch jene letzte Freiheit genommen, auf die Gertrud Stauffacher sich bezieht, als sie sagt: "Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen, / Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei." (328-29) Tell hat diese Wahl nicht; denn er muss sich um des Lebens seines Kindes willen der Gewalt beugen. Die unmenschliche Forderung Gesslers zwingt Tell nicht nur gegen seine Natur zu handeln, sondern auch seine Freiheit preiszugeben. In dieser ausweglosen Situation klingen daher die Worte Gesslers wie grausame Ironie und Hohn:

> Was zauderst du?
> Dein Leben ist verwirkt, ich kann dich töten,
> Und sieh, ich lege gnädig dein Geschick
> In deine eigne kunstgeübte Hand.
> Der kann nicht klagen über harten Spruch,
> Den man zum Meister seines Schicksals macht. (1929-34)

Für einen Schillerschen Helden aber kann es keinen grösseren Frevel geben als dieses hinterlistige Spiel mit dem in

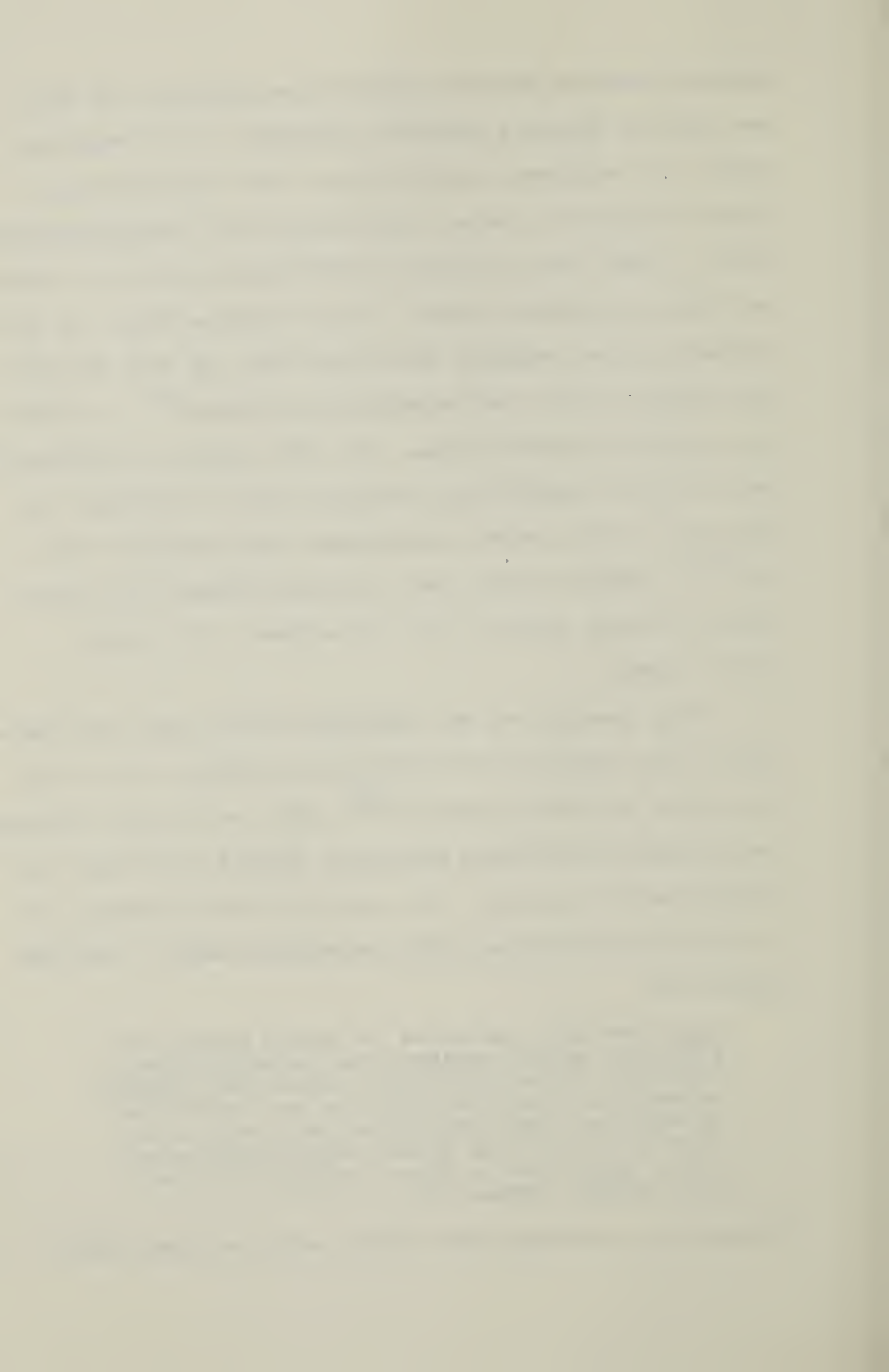


seiner innersten Persönlichkeit vergewaltigten und seiner letzten Freiheit beraubten Menschen. Ihm Gewalt anzutun, ist schlimmer als der Tod. Hier zeigt sich der Tyrann Gessler von seiner bösartigsten und despotischsten Seite. Daher ist von diesem Augenblick an Tell, wie Benno von Wiese zutreffend betont, "das sittliche Recht zum politischen Mord" gegeben, aber nicht nur, um "die Familie, die Urzelle alles gemeinschaftlichen Lebens"[281] zu schützen, sondern besonders auch, wie Fritz Martini hervorhebt, weil in Tell "objektiv die Freiheit und die Harmonie des Menschen in sich selbst aufgerissen und geschändet wurde."[282] Gessler selbst ruft ihm das Stichwort für seine Tat zu: "Jetzt, Retter, hilf dir selbst - du rettest alle!" (1989)

Tells Monolog vor dem tödlichen Pfeilschuss auf Gessler hat die Kritiker seit Iffland beschäftigt und ist immer wieder kritisiert worden.[283] Aber der Dichter hat den Monolog ganz entschieden gegenüber Iffland verteidigt und bestand darauf, dass er, wie auch die Parricidaszene, in der Berliner Aufführung nicht gestrichen wurde. Schiller führte aus:

> Tells Monolog, das beste im ganzen Stück, muss sich also selbst erklären und rechtfertigen. Gerade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht, liegt das Rührende des Stücks, und es wäre gar nicht gemacht worden, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worinn Tell sich in diesem Monolog befindet, dazu bewogen hätten.[284]

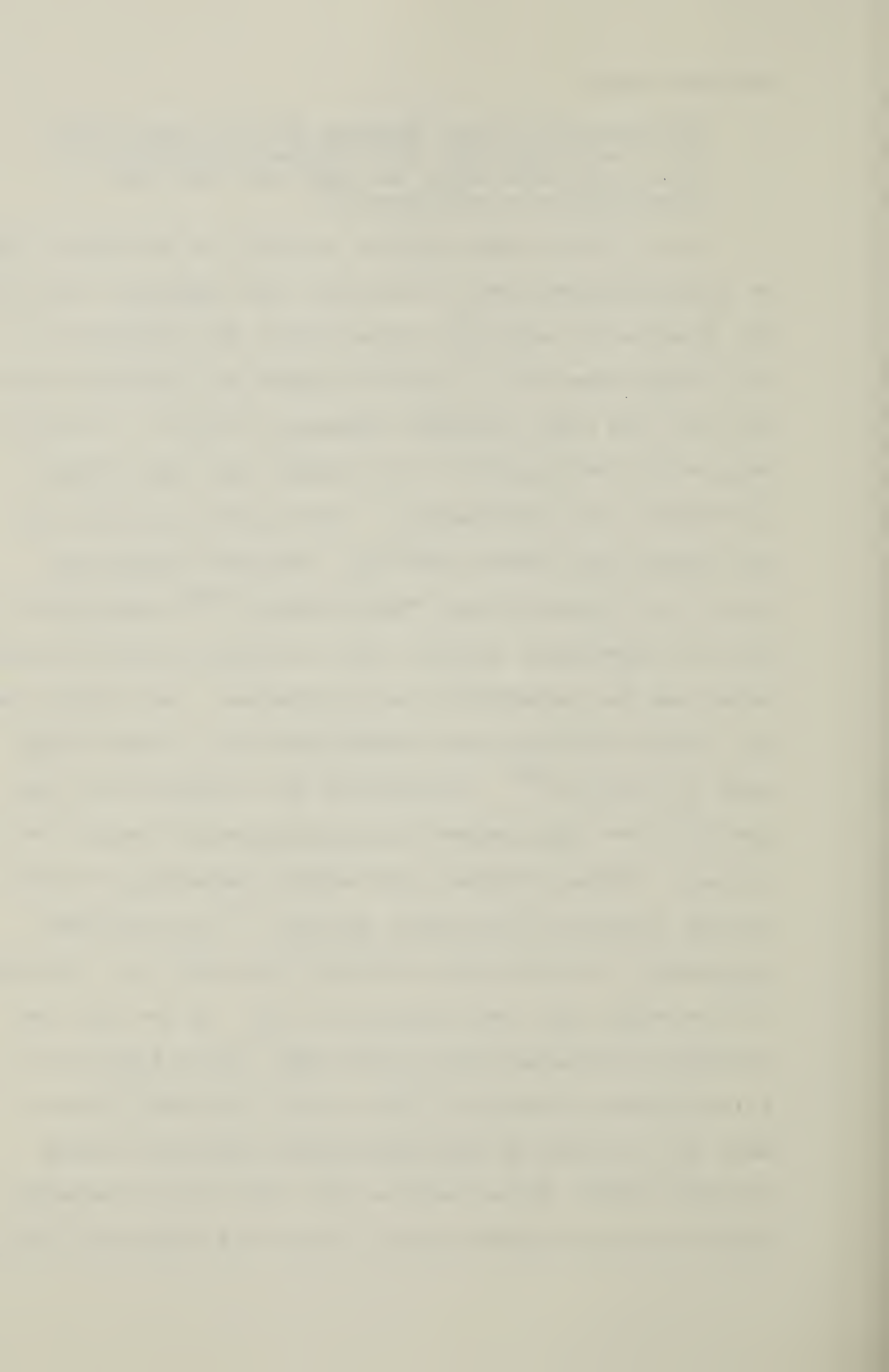
Und auf die Aufführung des Stückes sich beziehend fährt



Schiller fort:

> Uebrigens ist dieser Monolog bei der Vorstellung von einer sehr hohen und allgemeinen Wirkung gewesen, und kein Theil der Rolle war für den Schauspieler so belohnend.[285]

Schon einmal waren Gessler und Tell in der hohlen Gasse aufeinandergestossen, und gerade die Parallele der beiden Begegnungen zeigt die Verwandlung, die inzwischen in Tell vorgegangen ist. Als Tell damals dem wehrlosen Landvogt auf dem engen Bergpfad begegnete, nutzte er keineswegs seine Überlegenheit aus, sondern war statt dessen hilfsbereit und zuvorkommend. Jetzt aber muss sich Tell vor Willkür und Gewalt schützen. Trotzdem handelt er nicht als "rachedurstiger Revolutionär,"[286] leidenschaftlich und unbedacht, sondern legt in seinem Monolog Rechenschaft ab und rechtfertigt sein Vorhaben. Der Monolog hat die gleiche Funktion wie der Wallensteins vor der Begegnung mit Wrangel.[287] Ähnlich wie der Feldherr will sich auch Tell vor der grossen Entscheidung seiner selbst versichern. Jedoch bestehen auch nicht unwesentliche Unterschiede zwischen Wallenstein und Tell. Der Wildschütz entscheidet sich in voller Freiheit zu einer Tat, von der er überzeugt ist, dass sie gerecht ist. Er ist sich der Schwere und Verantwortung seiner Tat, die im Kontrast zu seinem ganzen bisherigen Leben steht, durchaus bewusst. Doch ist der Mord an dem Landvogt für ihn eine "heilge Schuld" (2589), deren Zweck es ist, die "holde Unschuld" seiner "lieben Kinder" vor der "Rache des Tyrannen" (2631-



33) zu schützen. Nur dadurch kann Tell die Naturordnung, die er selbst gezwungen war, zu verletzen, wiederherstellen. Tell bekennt sich nach dem Mord durchaus zu seiner Tat. Er wird ähnlich wie Verrina zum Werkzeug der Nemesis, nur entschliesst er sich zu dem tödlichen Schuss nicht, um das Land vor der Tyrannei zu bewahren, sondern die Befreiung des Volkes erwächst aus Tells Tun. Gesslers Tod aber ist eine Folge seines eigenen Handelns. Schon vor der Ermordung erkennt dies der Fischer und sieht in dem Sturm die rächende Hand Gottes:

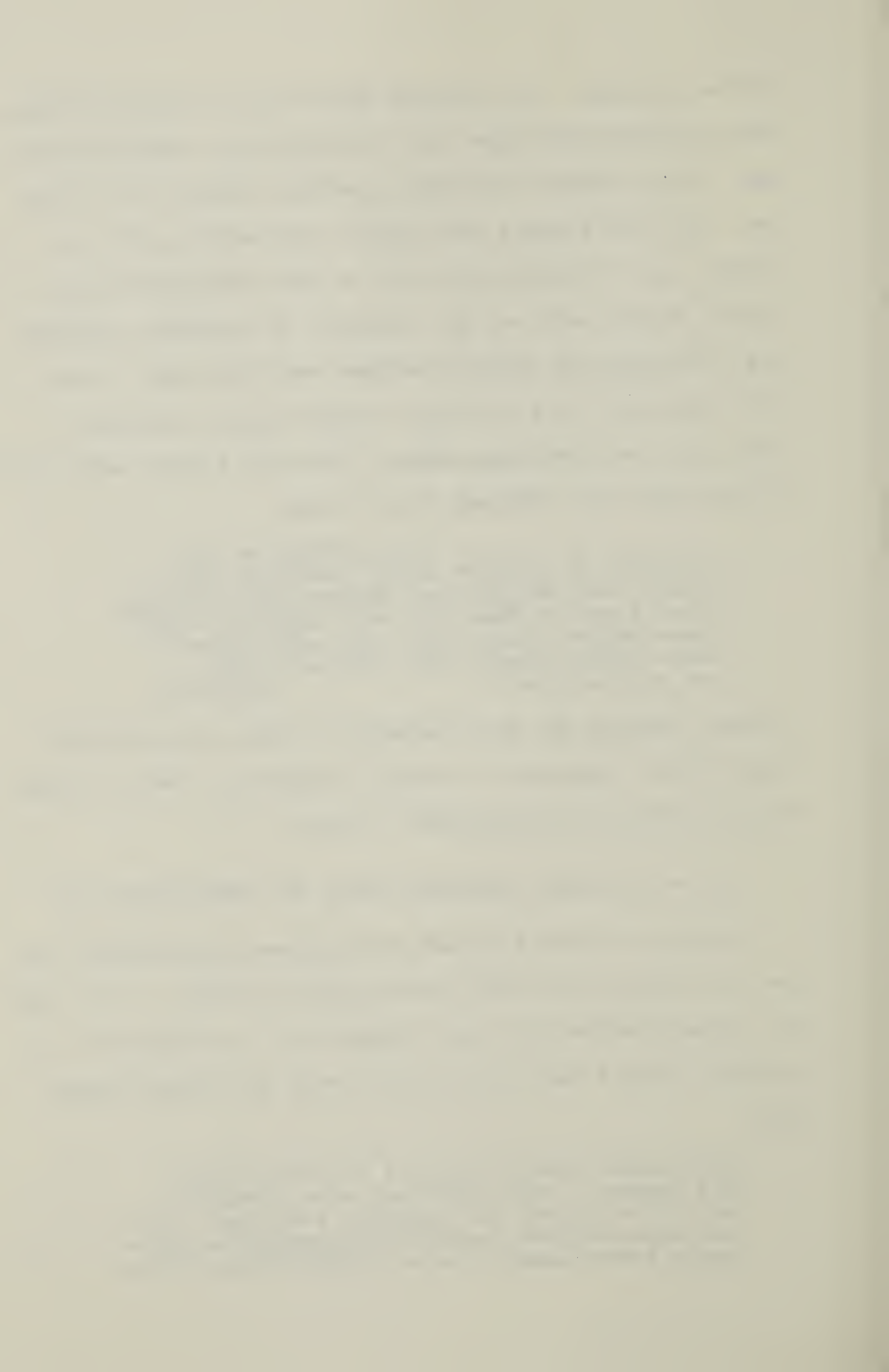
> Dort schifft er hin,
> Und führt im Schiffe sein Verbrechen mit!
> Schnell hat der Arm des Rächers ihn gefunden,
> Jetzt kennt er über sich den stärkern Herrn,
> Diese Wellen geben nicht auf seine Stimme,
> Diese Felsen bücken ihre Häupter nicht
> vor seinem Hute - (2173-79)

Niemand beklagt den Tod Gesslers; er wird als gerechter Lohn für die begangenen Untaten betrachtet: "Seht, Kinder, wie ein Wüterich verscheidet!" (2811)

c) Der Kontrast zwischen Tells und Parricidas Tat

Auch die abschliessende Parricidaszene hat immer wieder zu unterschiedlichen Beurteilungen geführt. Hier wird der Tyrannenmörder mit dem Kaisermörder konfrontiert. Gegenüber Iffland hat Schiller die Szene wie folgt begründet:

> Parricidas Erscheinung ist der Schlusstein des Ganzen. Tells Mordthat wird durch ihn allein moralisch und _poetisch_ aufgelöst. Neben dem ruchlosen Mord aus _Impietaet_ und Ehrsucht steht nunmehr Tells nothgedrungene That,



> sie erscheint schuldlos in der Zusammenstellung mit einem ihr so ganz unähnlichen Gegenstück, und die Hauptidee des ganzen Stücks wird eben dadurch ausgesprochen, nähmlich: 'Das Nothwendige und Rechtliche der Selbsthilfe in einem streng bestimmten Fall.'[288]

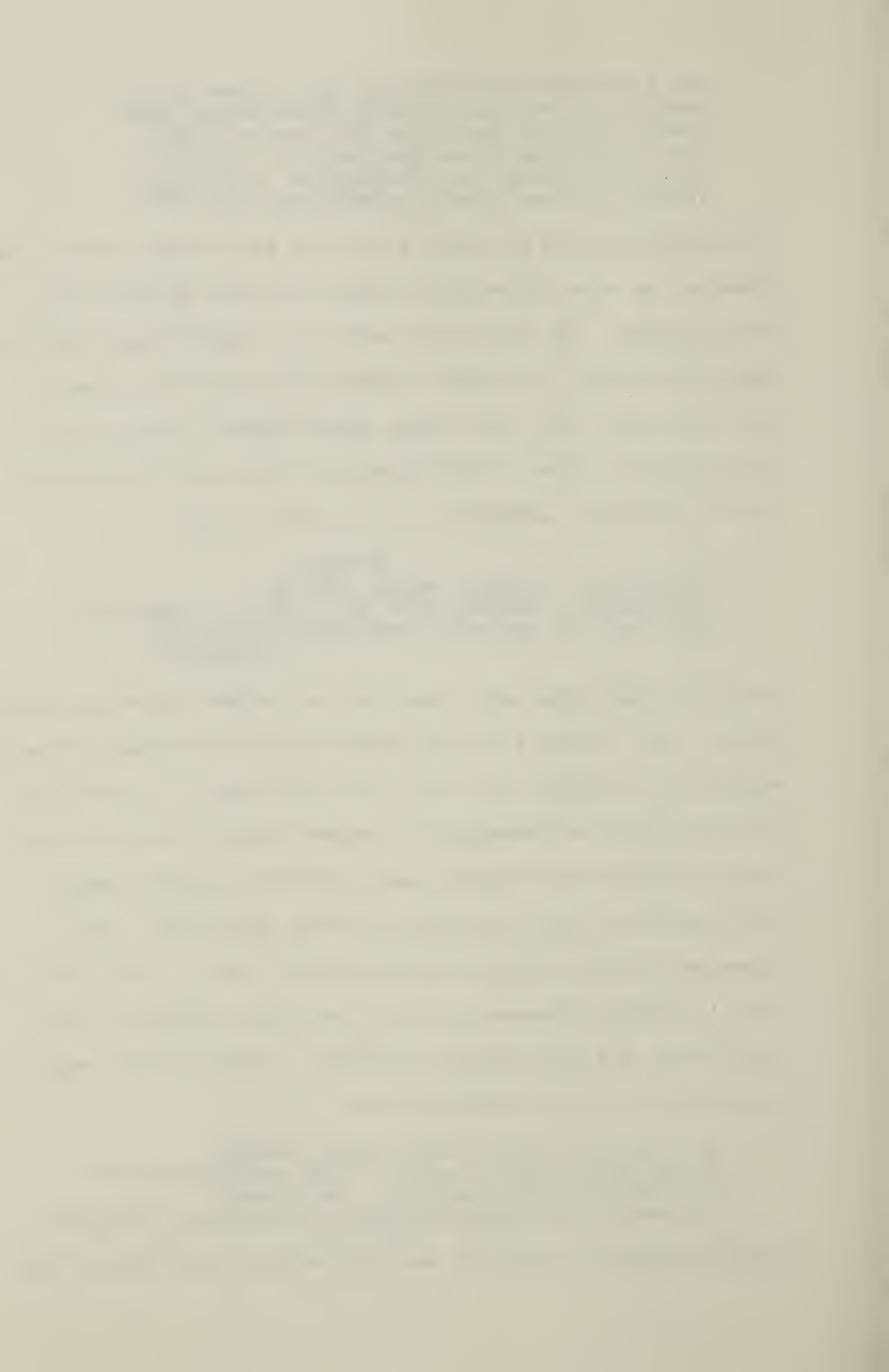
Im Gegensatz zu Tell handelt es sich bei Herzog Johann von Schwaben um eine unbesonnene Tat aus einem selbstischen Zweck heraus. Er liess sich um eines ungeduldigen Rechtsanspruchs willen zu einer willkürlichen Tat hinreissen. Tell hat nicht wie der Herzog beschlossen, "da er Recht nicht konnte finden, / Sich Rach zu holen mit der eignen Hand" (2962-63), sondern, wie er selbst sagt:

> Gerächt
> Hab ich die heilige Natur, die du
> Geschändet - Nichts teil ich mit dir - Gemordet
> Hast du, ich hab mein Teuerstes verteidigt.
> (3181-84)

Deutlich kommt hier die Trennung der beiden Taten zum Ausdruck. Der Herzog ist sich seiner Schuld durchaus bewusst, während eine solche bei Tell nicht vorliegt. In der gehetzten Angst des Herzogs und seiner Flucht nicht nur vor seinen Verfolgern, sondern auch vor sich selbst, macht sich ausserdem das Wirken der Nemesis bemerkbar. Der Kaisermord lässt seinem Gewissen keine Ruhe. Auch hier wird in diesem Zusammenhang auf das schon bekannte Bild des Samens und der Frucht verwiesen. Walter Fürst sagt im Hinblick auf die Kaisermörder:

> So trägt die Untat ihnen keine Frucht!
> Rache trägt keine Frucht! Sich selbst ist sie
> Die fürchterliche Nahrung, ihr Genuss
> Ist Mord, und ihre Sättigung das Grausen. (3011-14)

Während Parricida als ein aus der Heimat Vertriebener um-



herirrt, hat Tell seine innere Harmonie wiedergefunden. Das wird besonders durch die Rückkehr zu seiner Familie betont. Auch der Aufstand der schweizer Bürger bleibt unblutig, so dass Walter Fürst sagen kann: "Wohl Euch, dass Ihr den reinen Sieg / Mit Blute nicht geschändet." (2912-13) Das Drama Wilhelm Tell schliesst somit als einziges Werk des Dichters mit einer Idylle, die "das Bild einer übergeschichtlich-idealen Gesellschaftsordnung, gleichsam das Symbol des ästhetischen Staates beschwört."[289]

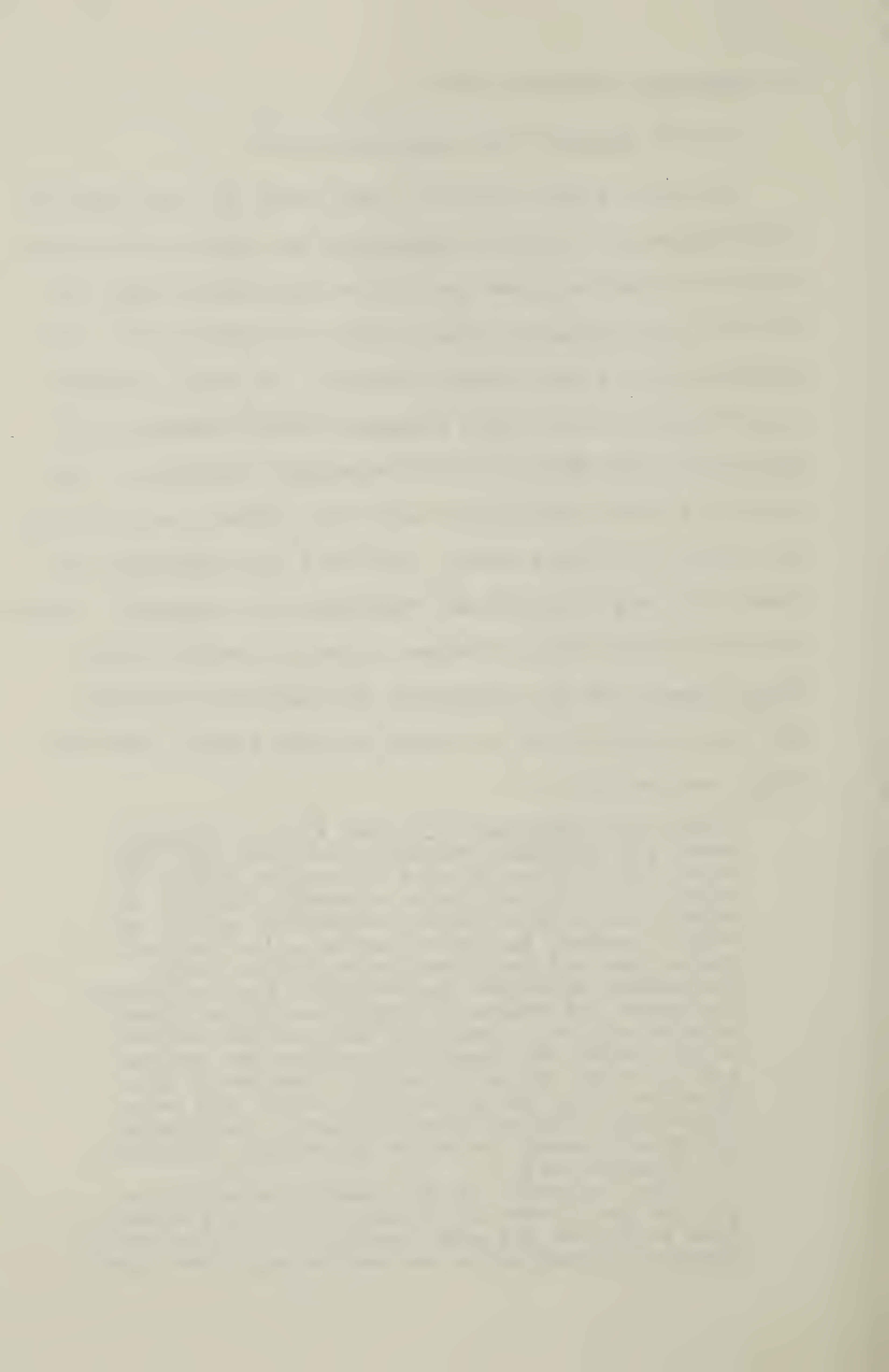


6. Demetrius-Fragment (1805)

a) Der Warbeck- und Demetrius-Stoff

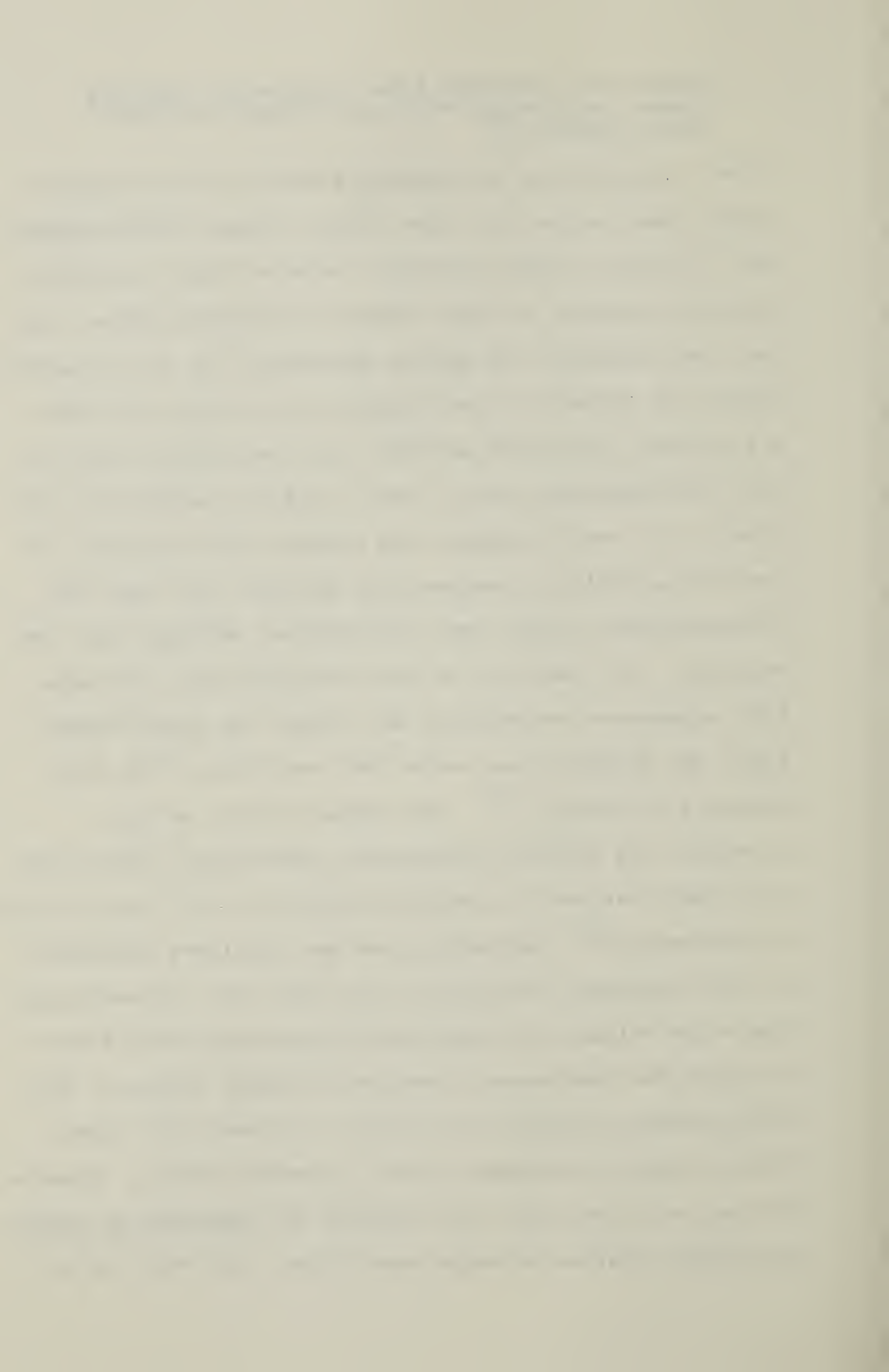
Es steht ausser Zweifel, dass unter den von Schiller hinterlassenen Fragmenten Demetrius das bedeutendste ist. Nach dem Urteil mancher handelt es sich dabei sogar um das in seinen Anlagen grösste Werk des Dichters.[290] Jedenfalls ist es das einzige Fragment, an dessen Ausführung Schiller nicht wegen etwaiger Schwierigkeiten mit dem Stoff oder Mängel in der Konzeption zweifelte. Bis zu seinem Tode arbeitete er unter dem Einsatz seiner letzten Kräfte an diesem Werk. Der Stoff des Demetrius ist thematisch eng verwandt mit demjenigen des Warbeck. Schiller war bereits während seiner Arbeit an seinem Drama Maria Stuart auf die Geschichte des Warbeck gestossen, die er in einem Brief an Goethe vom 20. August 1799 wie folgt beschreibt:

> Unter der Regierung Heinrichs VII. in England stand ein Betrüger, Warbeck, auf, der sich für einen der Prinzen Eduards V. ausgab, welche Richard III. im Tower hatte ermorden lassen. Er wusste scheinbare Gründe anzuführen, wie er gerettet worden, fand eine Parthey, die ihn anerkannte und auf den Thron sezen wollte. Eine Prinzessin desselben Hauses York, aus dem Eduard abstammte und welche Heinrich dem VIIten Händel erregen wollte, wusste und unterstüzte den Betrug, sie war es vorzüglich welche den Warbeck auf die Bühne gestellt hatte. Nachdem er als Fürst an ihrem Hof in Burgund gelebt und seine Rolle eine Zeitlang gespielt hatte, manquierte die Unternehmung, er wurde überwunden, entlarvt und hingerichtet.
>
> Nun ist zwar von der Geschichte selbst so gut als gar nichts zu brauchen, aber die Situation im Ganzen ist sehr fruchtbar, und die beiden Figuren des Betrügers und der Herzogin von York



> können zur Grundlage einer tragischen Handlung dienen, welche mit völliger Freiheit erfunden werden müsste.[291]

In der Ausarbeitung des Warbeck-Stoffes stiess Schiller jedoch immer wieder auf kaum lösbare innere Schwierigkeiten, so dass er sich wiederholt anderen Plänen zuwandte. Besonders bemühte sich der Dichter unablässig darum, Warbeck vom Charakter und seiner Abstammung her zu entlasten. Selbst die Tatsache, dass Warbeck seine Rolle als Fürst mit grosser Tapferkeit ausführt und zum Schluss sogar soweit gerechtfertigt wird, dass er als der natürliche Sohn Eduards IV. aus dem Hause York erkannt wird und somit in dem Betrug lediglich seinem Blut gefolgt ist, kann das entscheidende Problem des wissentlichen Betrugs nicht beseitigen. So erscheint in dem vermutlich aus dem Jahre 1802 stammenden Verzeichnis der Dramen und dramatischen Pläne des Dichters zum ersten Mal der Titel: "Die Bluthochzeit zu Moskau."[292] Wie Gustav Kettner betont, schwankte die Gestalt des falschen Demetrius zu Schillers Zeit nicht weniger in der Geschichte als das Charakterbild Wallensteins.[293] Wahrscheinlich war Schillers Interesse an der russischen Geschichte auch durch die Verhandlungen über eine Heirat des weimarischen Erbprinzen Karl Friedrich mit der russischen Grossfürstin Maria Paulowna, die sein Schwager Wilhelm von Wolzogen im Sommer des Jahres 1801 in Sankt Petersburg leitete, geweckt worden. Ausserdem war ein Jahr zuvor ein Neudruck der Histoire de Russie von Pierre Charles Levesque erschienen, ein Werk, in dem



der Verfasser zunächst zwar alle Argumente, die Demetrius als bewussten Betrüger erscheinen lassen, darstellte, dann aber mit allen Mitteln rhetorischer Dialektik versuchte, seine Echtheit, zumindest seine subjektive Ehrlichkeit, zu beweisen.[294]

Der im Motiv mit Warbeck verwandte aber in der tragischen Idee eindeutigere und gewaltigere Stoff des Demetrius begann Schiller immer stärker zu beschäftigen. Wenige Wochen nach der Fertigstellung seines Dramas Wilhelm Tell entschloss er sich dann endgültig für die "abentheuerliche Expedition des falschen Demetrius," die er als ein "tolles Süjet"[295] bezeichnete. In einer Gegenüberstellung der Vor- und Nachteile des Warbeck- und Demetrius-Stoffes hat Schiller als ersten Punkt gegen Warbeck aufgeführt: "Betrug als Basis repugniert."[296] Da im Demetrius der Flüchtling Grischka von russischen Emigranten als Zarensohn erkannt und aufgrund von Beweisen selbst von seiner kaiserlichen Abstammung überzeugt wird, ist die grösste Schwierigkeit des Warbeck-Stoffes beseitigt. Ausserdem bot dieses Werk dem Dichter die Gelegenheit zur Darstellung grösserer geschichtlicher Vorgänge. In der Ausführung seines Planes wurde Schiller aber immer wieder durch erneute schwere Erkrankung gehindert. Erst im Frühjahr des Jahres 1805 gelingt es ihm, die letzten Monate seines Lebens dem neuen Werk zu widmen. Am 25. April 1805 schreibt Schiller in seinem letzten Brief an seinen Freund Körner:



> Ich bin zwar jetzt ziemlich fleissig, aber die lange Entwöhnung von der Arbeit und die noch zurückgebliebene Schwäche lassen mich doch nur langsam fortschreiten. . . . Der Stoff ist historisch und so wie ich ihn nehme, hat er volle tragische Grösse und könnte in gewissem Sinn das Gegenstück zu der Jungfrau v. Orleans heissen, ob er gleich in allen Theilen davon verschieden ist.[297]

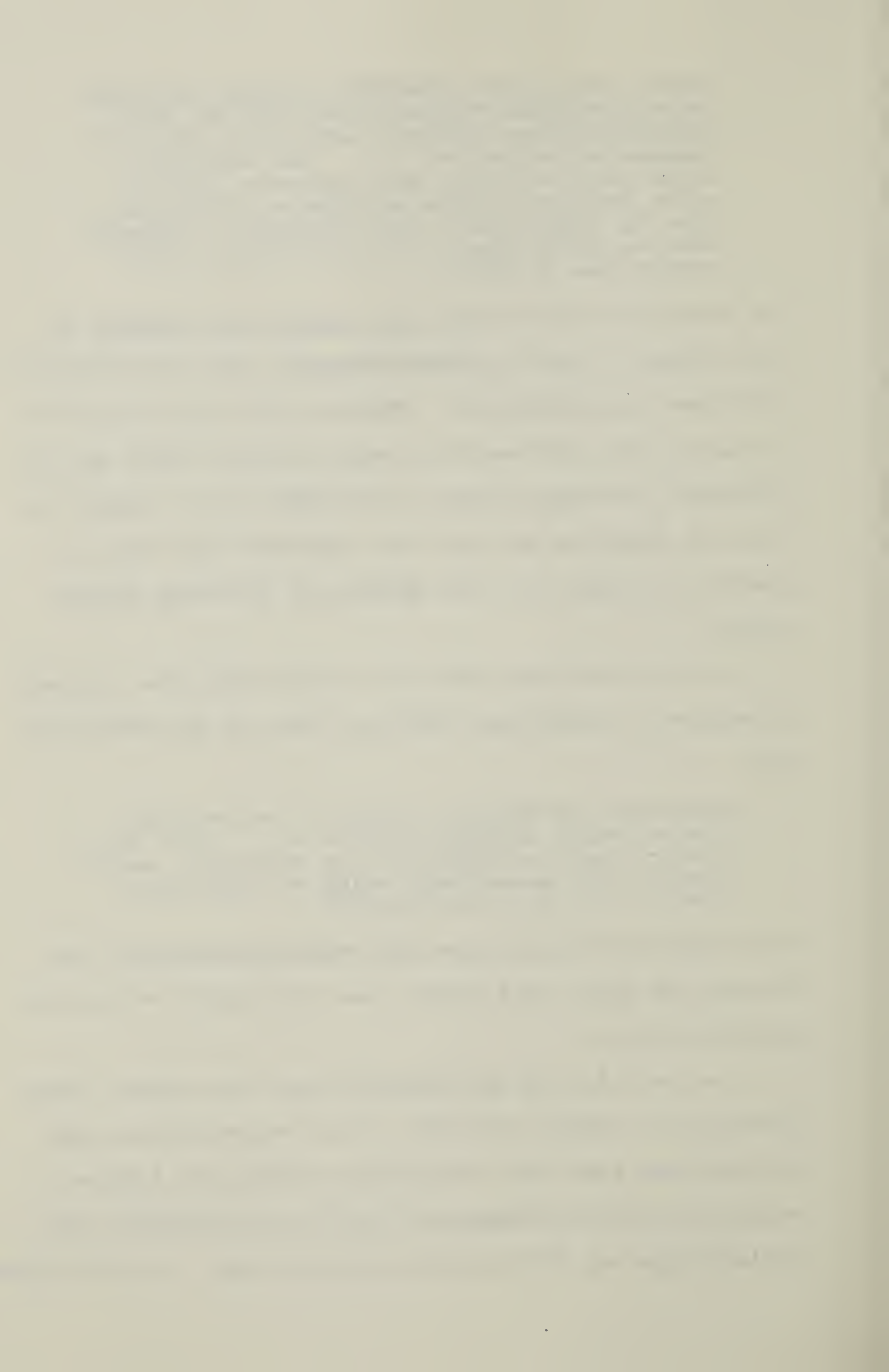
Die Parallele zu dem Drama Die Jungfrau von Orleans besteht dabei in dem Sendungsbewusstsein, das die beiden Titelhelden charakterisiert. Während aber die Sendung Johannas von der Gottesmutter ausgeht und sie durch sie legitimiert und durch Zeichen unterstützt wird, handelt es sich bei Demetrius nur um einen subjektiv als wahr geglaubten Auftrag, der sich später als Täuschung herausstellt.

Wie aus Berichten über die letzten Tage des Dichters hervorgeht, beschäftigte Schiller noch auf dem Sterbebett der

> Demetrius fortwährend, und die Unterbrechung dieser Arbeit beklagt er sehr. . . . Sein treuer Diener, der die Nächte bei ihm zubrachte, sagte, dass er viel gesprochen, meist vom Demetrius, aus dem er Scenen recitirt.[298]

Nach Schillers Tod fand man auf seinem Schreibtisch den Monolog der Marfa, das letzte, was der Dichter vermutlich geschrieben hat.

Das Werk ist bis zur zweiten Szene des zweiten Aktes fast ganz in Versen vollendet. Über den restlichen Gang der Handlung sowie den dramatischen Aufbau des Stückes enthalten die hinterlassenen Schriften und Entwürfe eine vollständige und differenzierte Darstellung, die allerdings



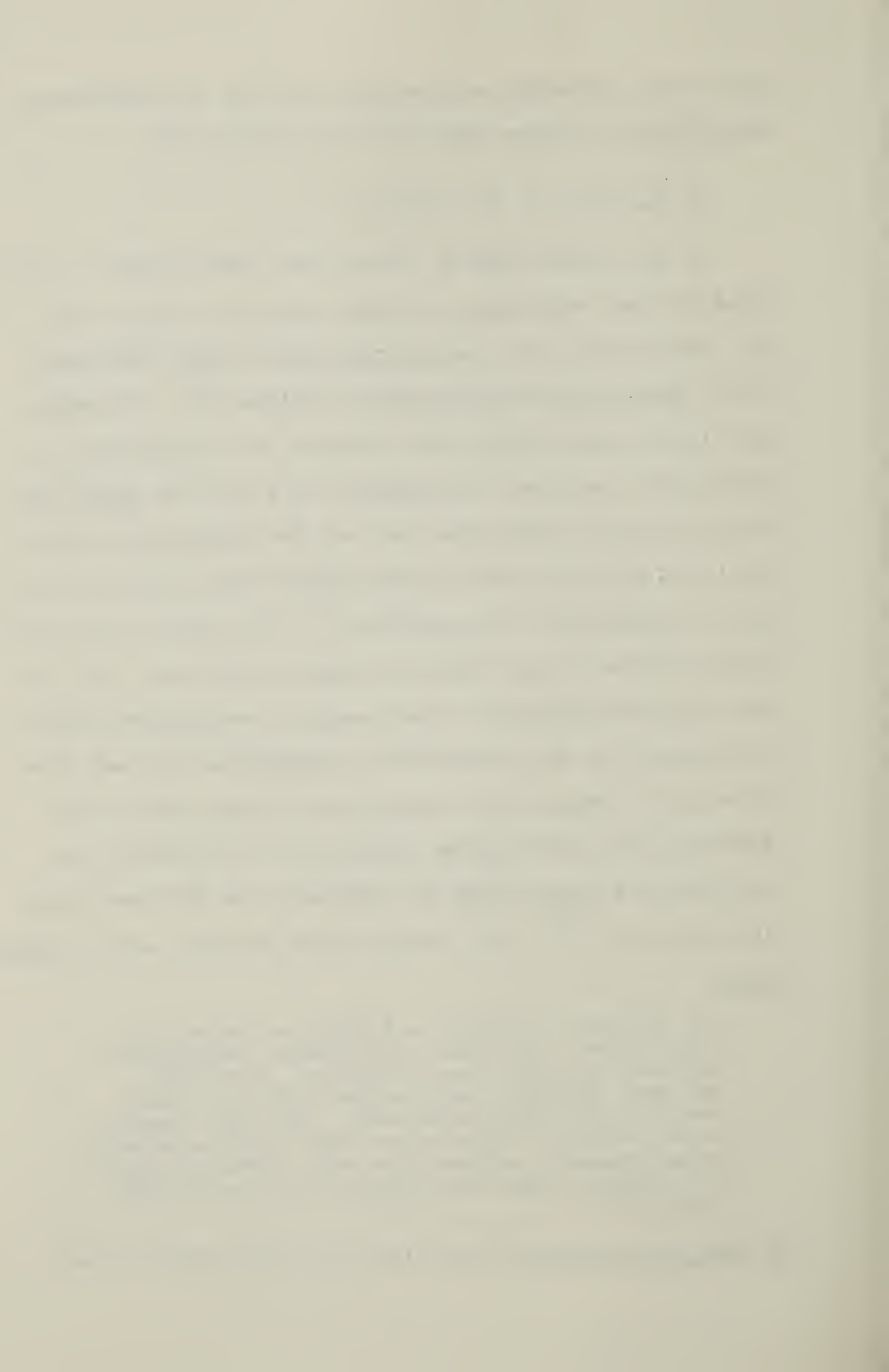
gegen Ende ein wenig skizzenhaft wird und in bestimmten Detailfragen mehrere Möglichkeiten zulässt.[299]

b) Das Werk in der Kritik

In der Kritik führte dieses Werk immer wieder zu gegensätzlichen Meinungen, so dass behauptet wurde, dass die Verwirrung in der Schillerforschung ihren Höhepunkt in der Demetrius-Interpretation erreiche.[300] Grundsätzlich lassen sich jedoch zwei Gruppen von Auffassungen unterscheiden, und zwar betrachtet die erste das Demetrius-Fragment als ein Werk nach der Art der klassischen Dramen Schillers, und die zweite sieht darin etwas Neues, was auf das 19. Jahrhundert vorausdeutet.[301] So glaubt vor allem Gerhard Fricke in dem Fragment Züge zu erkennen, die mit dem klassischen Schiller nicht mehr zu vereinbaren seien. Im Gegensatz zu den klassischen Tragödienhelden sei Demetrius nicht fähig, durch Selbstüberwindung, Sühne oder Läuterung die intelligible Freiheit zu erreichen: "Das idealistische Patet porta der Freiheit ist für Demetrius nicht mehr da."[302] Das bedeutet nach Fricke, dass im Demetrius

> die Freiheit objektiv auf Lüge und Betrug beruhen kann, dass auch das Höchste, unantastbar Gewisse, was der Mensch besitzt, sein Wille und sein Vermögen zur Freiheit zum Spielball werden kann eines Schicksals, das hier bereits nicht mehr die klassischen Züge ehern erhabener Notwendigkeit, sondern die weit gefährlicheren kleistischen Züge des Zufalls und der Willkür trägt.[303]

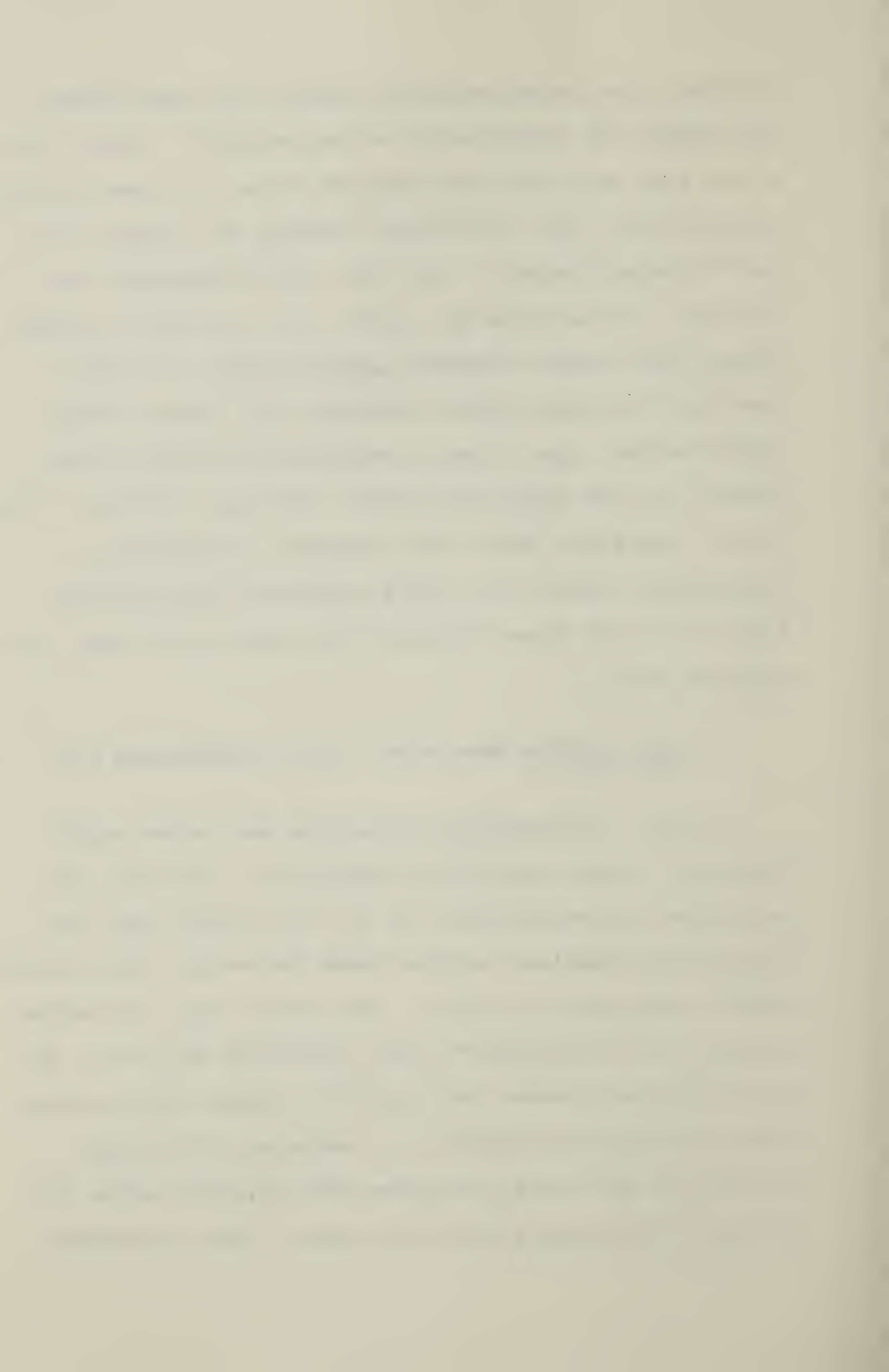
Im Demetrius-Fragment unterliege also der Mensch einem



Schicksal, das undurchschaubar geworden ist und erfahre eine Tragik der vollkommenen Ausweglosigkeit. Dieser These hat sich vor allem auch Hermann Gumbel in einem Artikel mit dem Titel "Die realistische Wendung des späten Schiller"[304] angeschlossen. Aber auch andere Meinungen wurden laut. So hat sich in letzter Zeit vor allem Wolfgang Binder gegen dieses Argument ausgesprochen. Er fasst Demetrius als einen naiven Charakter auf, dessen Tragik darin bestehe, dass er sein ursprüngliches naives Wesen aufgebe und der sentimentalischen Reflexion verfalle. Für ihn ist Demetrius daher "kein moderner, Kleistischer, Hebbelscher, sondern ein durch und durch Schillerscher Typus."[305] Auf diese Probleme wird später noch näher eingegangen werden.

c) Das Zarentum Demetrius' und die Auffassung des Schicksals

In der ursprünglichen Konzeption des Werkes sollte Demetrius in den sogenannten Samborszenen "in einem unschuldigen schönen Zustand als der liebenswürdigste und herrlichste Jüngling, der die Gnade Gottes hat und der Menschen" (205) gezeigt werden. Die Absicht war, den Helden zunächst im "Privatstand" (168) erscheinen zu lassen, bevor er als politischer Held auftritt. Diese Samborszenen vergegenwärtigen das Leben des russischen Flüchtlings Grischka am Hof eines polnischen Fürsten, sowie seine dramatische Entdeckung als Sohn des Zaren Iwan des Schreck-

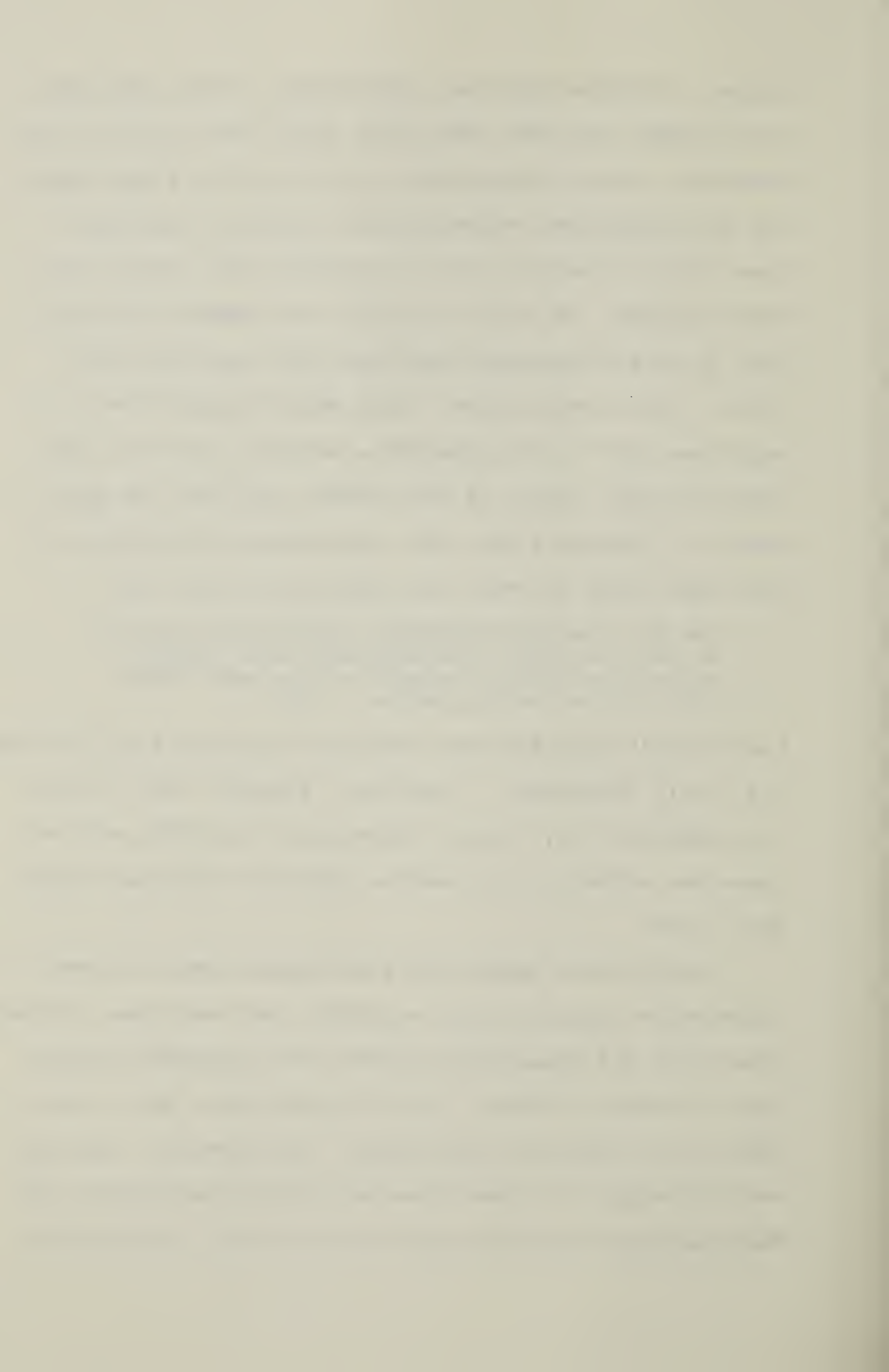


lichen. Grischka wird von einer jungen Polin, der sanften Lodoiska, geliebt, aber ihre Liebe wird von ihm nicht erwidert. Statt dessen fühlt er sich zu der ehrgeizigen und selbstsüchtigen Woiwodentochter Marina hingezogen. Diese Liebe bringt ihn aber in Konflikt mit einem polnischen Adligen. Er wird unschuldig zum Mörder Palatinus' und, da er als Ausländer rechtlos ist, zum Tode verurteilt. Als er schon bereit ist, sein "unentdecktes, unbegrifnes Herz" (69) aufzugeben, wird er durch ein kostbares Kleinod, das er am Hals trägt, als Sohn des Zaren erkannt. Demetrius lebt sich nach dieser Entdeckung sofort ohne Bruch in seine neue Rolle als Prinz ein:

> Und mit bewundernswürdiger Leichtigkeit findet er sich in diesen ausserordentlichen Glückswechsel, er ist so schnell und so ganz Fürst, als ob er es immer gewesen. (95)

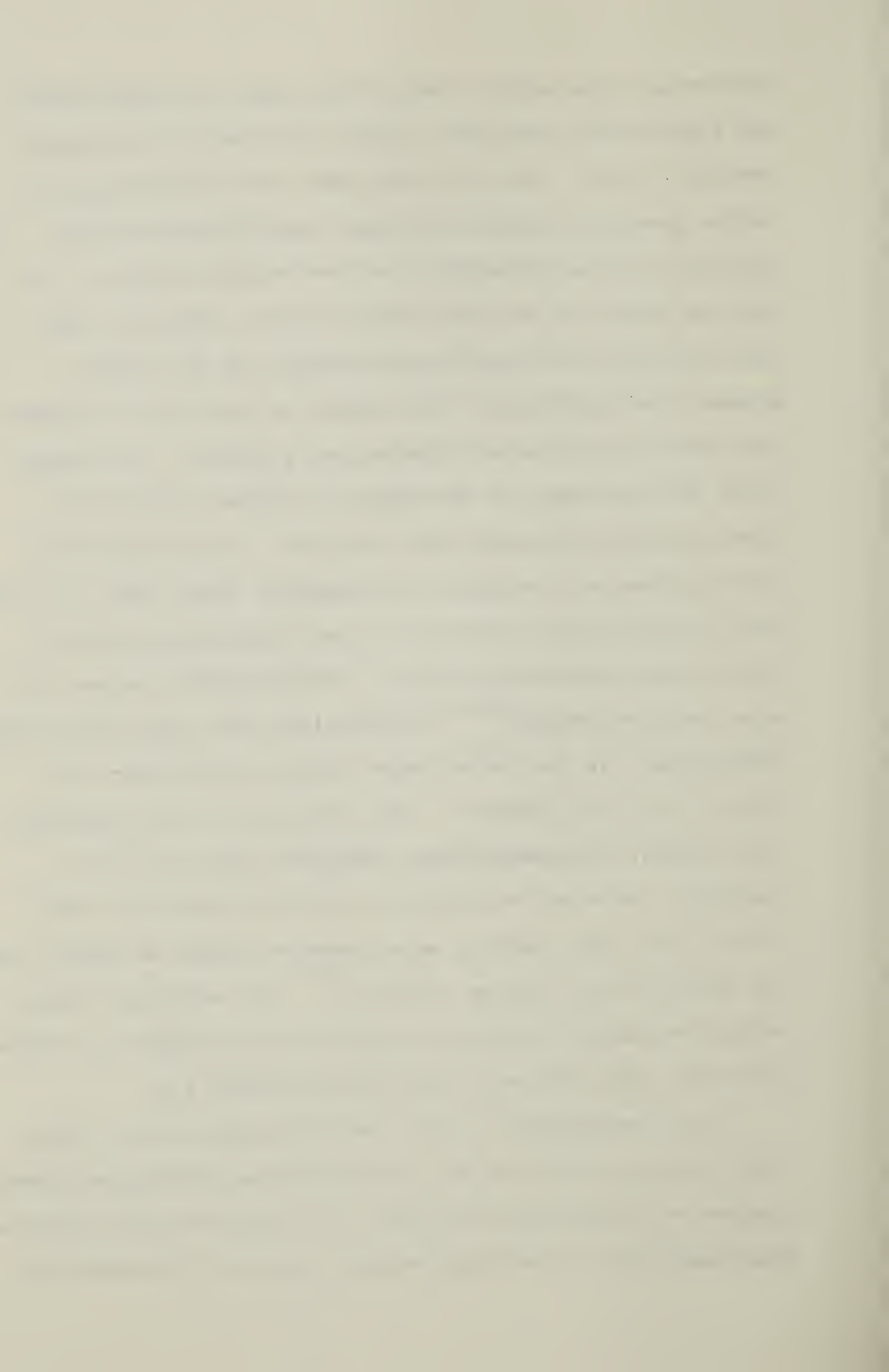
Ausdrücklich wird aber von Schiller die Szene mit Lodoiska als Idylle bezeichnet. Demetrius' Abschied von ihr deutet symbolisch an, "wie er durch seinen Austritt aus dem Hause des Woiwoden sich von dem Glück der Unschuld scheidet." (133)

Schiller hat später auf diese schon ganz in Versen ausgeführte Vorgeschichte verzichtet und das Drama mit der gewaltigen und dramatischen Szene des polnischen Reichstags in Krakau eröffnet, durch die Schiller, wie er betont, eine "glänzende Exposition" (168) gewann. Auf diesem Reichstag tritt Demetrius bereits als Zarewitsch mit überzeugender Sicherheit auf; er hat "einen begeisterten

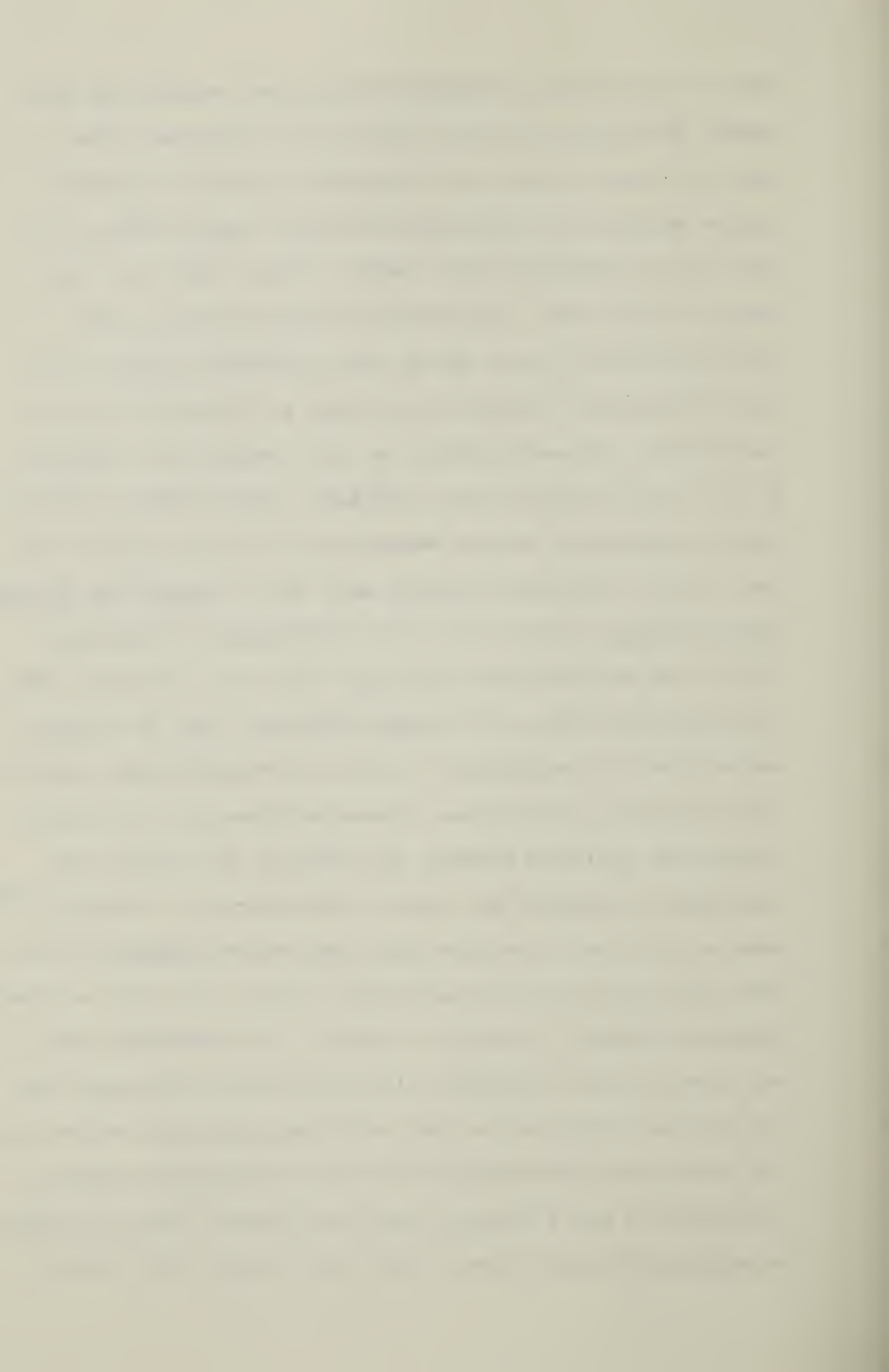


Glauben an sich selbst" sowie "ein edles Selbstvertrauen und eine erhabne Naivetät, welche ihm gleich die Herzen gewinnt." (173) Es wird nicht mehr die Entwicklung des Helden gezeigt, sondern die ganze Aufmerksamkeit wird sogleich auf das Gesamtbild des Geschehens gelenkt. Indem das Drama mit dem Reichstag beginnt, zeichnet sich das Schicksal des Demetrius von Beginn an vor einem grossen geschichtlichen Hintergrund ab und wird im Rahmen des russisch-polnischen Gegensatzes gesehen. Der nachgeholte Bericht über das Geschehen in Sambor verliert dadurch ganz den Charakter des Privaten. Ausserdem fällt, wie Max Kommerell betont, die tragische Würde weg, die der dem Tod verfallene Demetrius in den Samborszenen erhielt und die das Verständnis für die Verführbarkeit seines Wesens beeinträchtigte.[306] Gleichzeitig wird das politische Kräftespiel, in dem jeder seine eigenen Interessen vertritt, vor Augen geführt. Die Abhängigkeit des Demetrius von fremden, selbstsüchtigen Anhängern wird nur allzu deutlich. Er wird von Gewalten und Leidenschaften manipuliert, und sein Auftrag wird dadurch gleich zu Beginn in das Zwielicht der Zwecke gerückt.[307] Als einziger durchschaut der kluge Sapieha die politischen Intrigen und Ränke und setzt sich für Recht und Wahrhaftigkeit ein.

Die Schwierigkeit in der Charakterisierung des Demetrius liegt zum Teil in den sich scheinbar widersprechenden Angaben der Schriften Schillers. Es wurde bereits erwähnt, dass Demetrius in den Samborszenen als der "liebenswürdig-



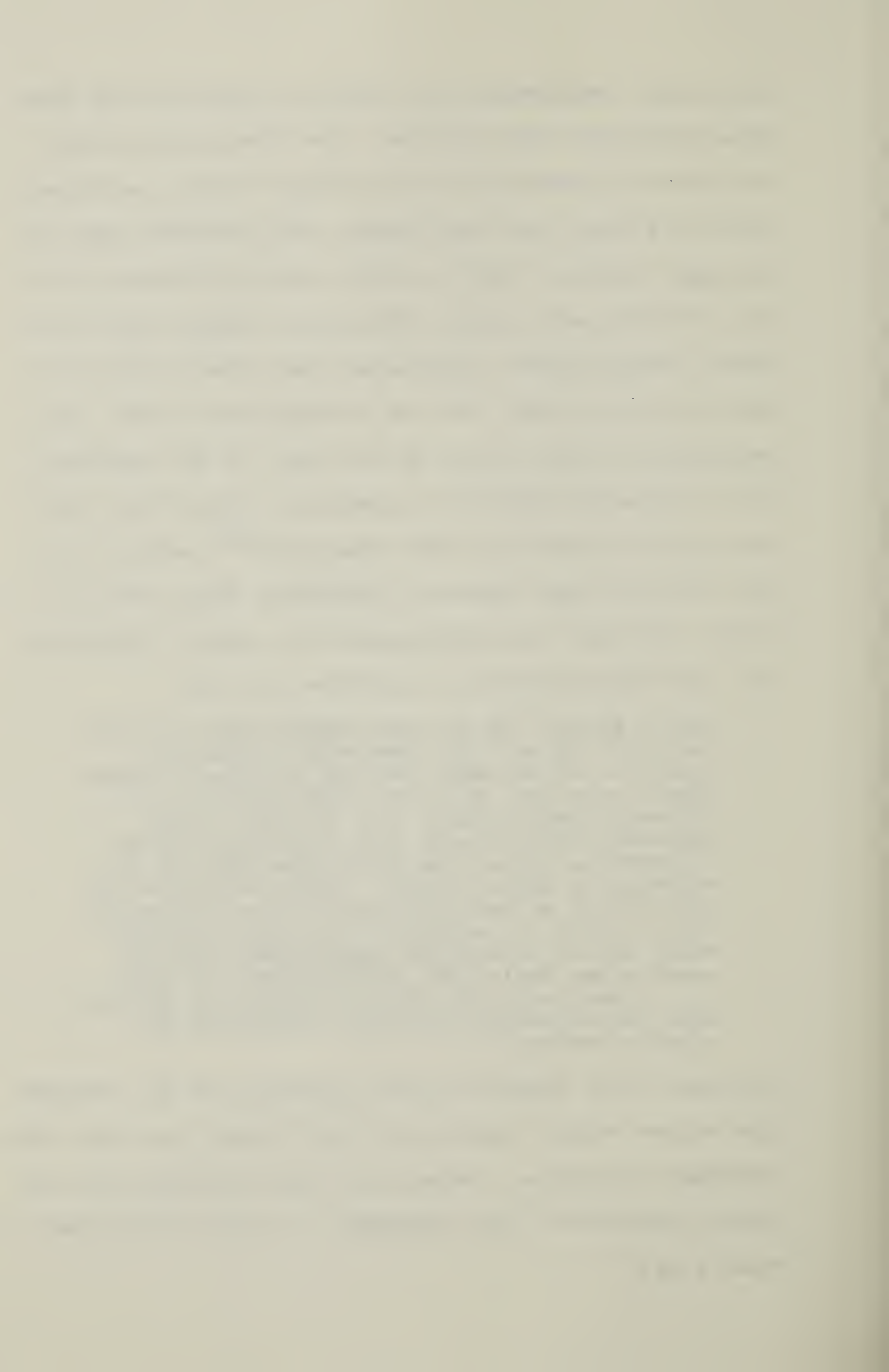
ste und herrlichste Jüngling" bezeichnet wurde, auf dem sowohl die "Gnade Gottes" als auch der Menschen ruhe. Doch wird auch eigens hervorgehoben, dass er "durchaus nichts weiches noch sentimentalisches" haben dürfe, sondern "eine unbändige wilde Natur, stolz, kühn und unabhängig" (211) sei. Ja, Schiller plante ihn als eine "zwitterartige" Natur, da er als ein Mönch erzogen, aber von ritterlichem Wesen war, so dass er einerseits an den "Gelehrten" und andererseits an den "Avanturier" grenzt; d. h., wie es der Dichter ausdrückt, "das baroke, räthselhafte, wunderbare seines Wesens muss fühlbar gemacht werden." (93) Demetrius besitzt aber auch "Grösse des Sinnes und des Muths" (122) sowie eine "königliche Gesinnung." (130) Und schliesslich ist sogar von einer gewissen "Götterstimme" die Rede, die seinen "Ehrgeiz" und das "ungeheure Streben ins Mögliche" (125) zu rechtfertigen scheint. Trotz dieser verschiedenen Wesensbestimmungen des Helden gelingt es Wolfgang Binder, die Einheit der Person des Demetrius im Begriff des naiven Charakters zu erklären.[308] Dass es sich bei Demetrius um einen naiven Charakter handelt, das hat Schiller wiederholt betont, und zwar an drei Schlüsselstellen: einmal in Sambor, als Demetrius noch der unbedeutende russische Flüchtling ist; das zweite Mal bei seinem Auftreten vor dem Reichstag; und das dritte Mal bei seinem Grenzüberschritt, wo er vorübergehend zögert, den Krieg in das friedlich vor ihm liegende Land zu tragen. So spricht Schiller davon, dass die Unschuld des Helden



keineswegs "sentimental" sei (205) und dass er eine "erhabne Naivetät" (173) besitze. Die Szene an der russischen Grenze kommentiert er wie folgt: "Nichts sentimentales darf aber hier statt haben; das Sentiment muss immer naiv bleiben." (143) Auf die sentimentalischen Helden der klassischen Dramen Schillers, nämlich Max Piccolomini, Maria Stuart, Johanna und Don Cesar, folgt hier somit der naive Held. Er ist im Gegensatz zu den sentimentalischen Helden nicht in der Lage, in der Reflexion auf die Idee die Freiheit zu gewinnen, da er "der Reflexion auf ein Absolutes nicht fähig ist"[309] und die Freiheit in einer ganz anderen, naturhaften Weise schon besitzt. Nach der Grundphysiognomie des naiven Charakters ist, wie Binder ausführt, Demetrius ein Held,

> der in allem, was aus ihm selbst kommt, sicher und frei und mit der Anmut eines Gottes erscheint. Alles aber, was ihm von aussen widerfährt, wird ihn, da er es reflektierend nicht zu bewältigen imstande ist, im Kern seiner Existenz treffen, auch wenn es diese zunächst zu fördern, ja auf die Bahn ihrer höchsten Bestimmung zu heben scheint. Denn der Naive ist nicht Gott, er ist nur vergleichsweise absolut wie ein Gott und existiert in einer endlichen Welt, in der sich seine Unendlichkeit nur im geschützten Bezirk der Idylle entfalten kann. . . . Der Preis für diese gottähnliche Existenz aus sich selbst ist aber die Unkenntnis des eigenen Wesens.[310]

Auf diese Weise lassen sich die Hinweise auf das "wunderbare seines Wesens" sowie die "Gnade Gottes" und die "Götterstimme" erklären. Deshalb wird auch ausdrücklich von jener "Dunkelheit" (28) gesprochen, die über Demetrius' Wesen liegt.



Nach der Erkennung als Zarewitsch ist es der Glaube des Demetrius an sich selbst, der von entscheidender Bedeutung ist. Immer wieder wird auf diesen Glauben verwiesen, so dass er schliesslich zum beherrschenden Begriff wird. So wird von Demetrius gesagt:

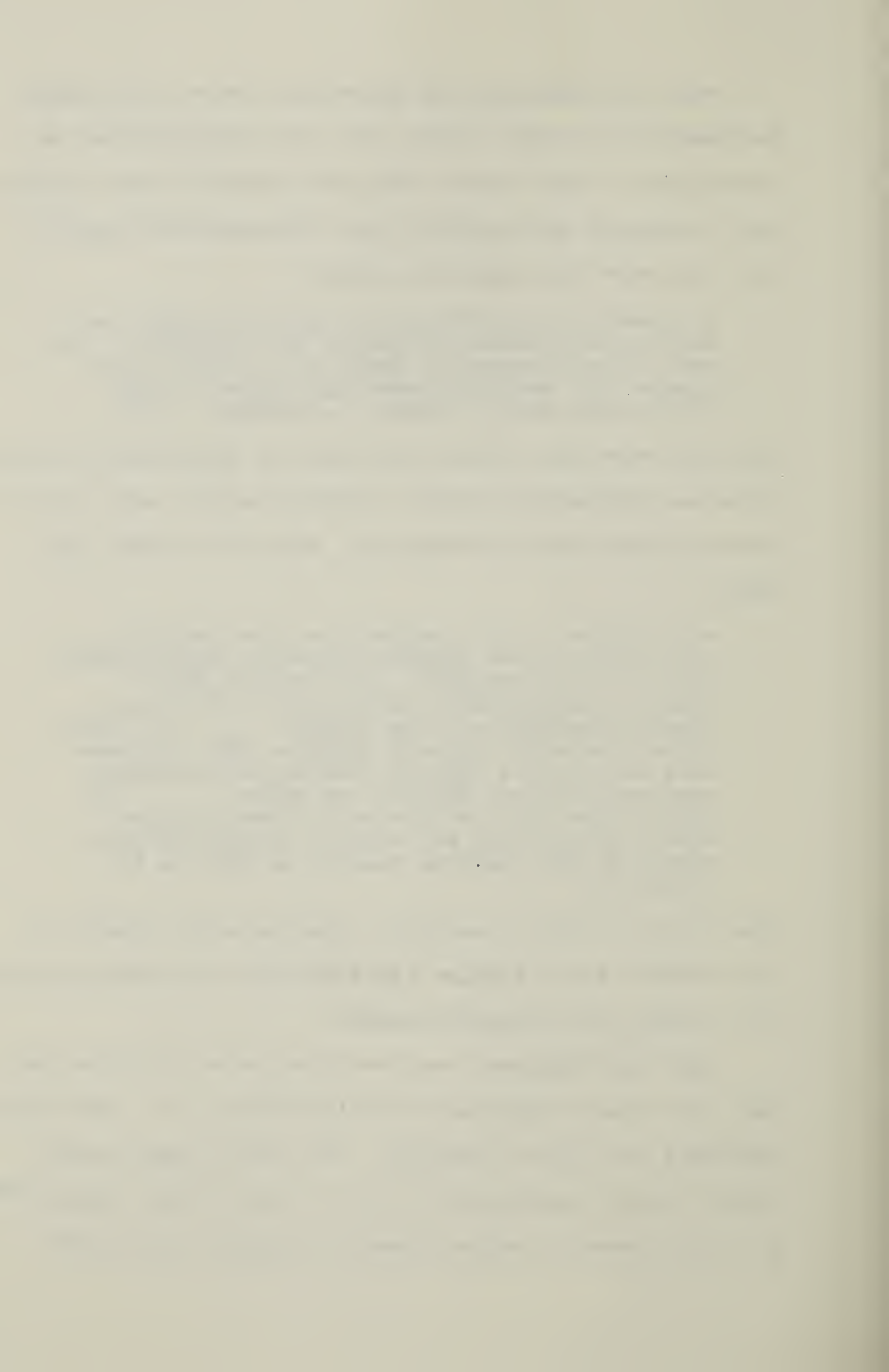
> Er glaubt an sich selbst, in diesem Glauben handelt er und daraus entspringt das tragische. Gerade diese Sicherheit, womit er an sich selbst glaubt, ist das Furchtbare und, indem es ihn interessant macht, erweckt es Rührung. (143)

Demetrius wird also nicht erst nach der Aufdeckung des Betrugs zur tragischen Gestalt, sondern bereits nach der Erkennung seiner hohen Abstammung. Denn, wie Binder ausführt:

> sein Glaube an sich selbst, der hier beginnt, ist nicht, wie es zunächst scheint, seine Stärke, sondern sein Verhängnis, weil er auf einer äusseren Legitimation beruht und in dem Augenblick zerbricht, wo diese fällt. . . . Ein rein naiver Charakter braucht nicht an sich zu glauben; denn er ist bei sich selbst und existiert aus der fraglosen Einheit der Natur. . . . Er bleibt dann naiv, sofern er in diesem Glauben sich besitzt, aber er verfährt sentimentalisch, sofern er des Glaubens bedarf, um sich zu besitzen.[311]

Daher nennt Schiller Demetrius' "begeisterten Glauben an sich selbst" eine "erhabne Naivetät," denn die Erhabenheit ist ein Zug des Sentimentalischen.

Auch das Schicksal des Demetrius leitet Schiller demnach aus seinem Charakter und seinem Wesen ab. Indem sich Demetrius als naiver Charakter, der keiner Legitimation bedarf, falsch legitimiert, wird er sich selbst untreu.[312] D. h. die Treue zu seiner äusseren Aufgabe wird zur Un-



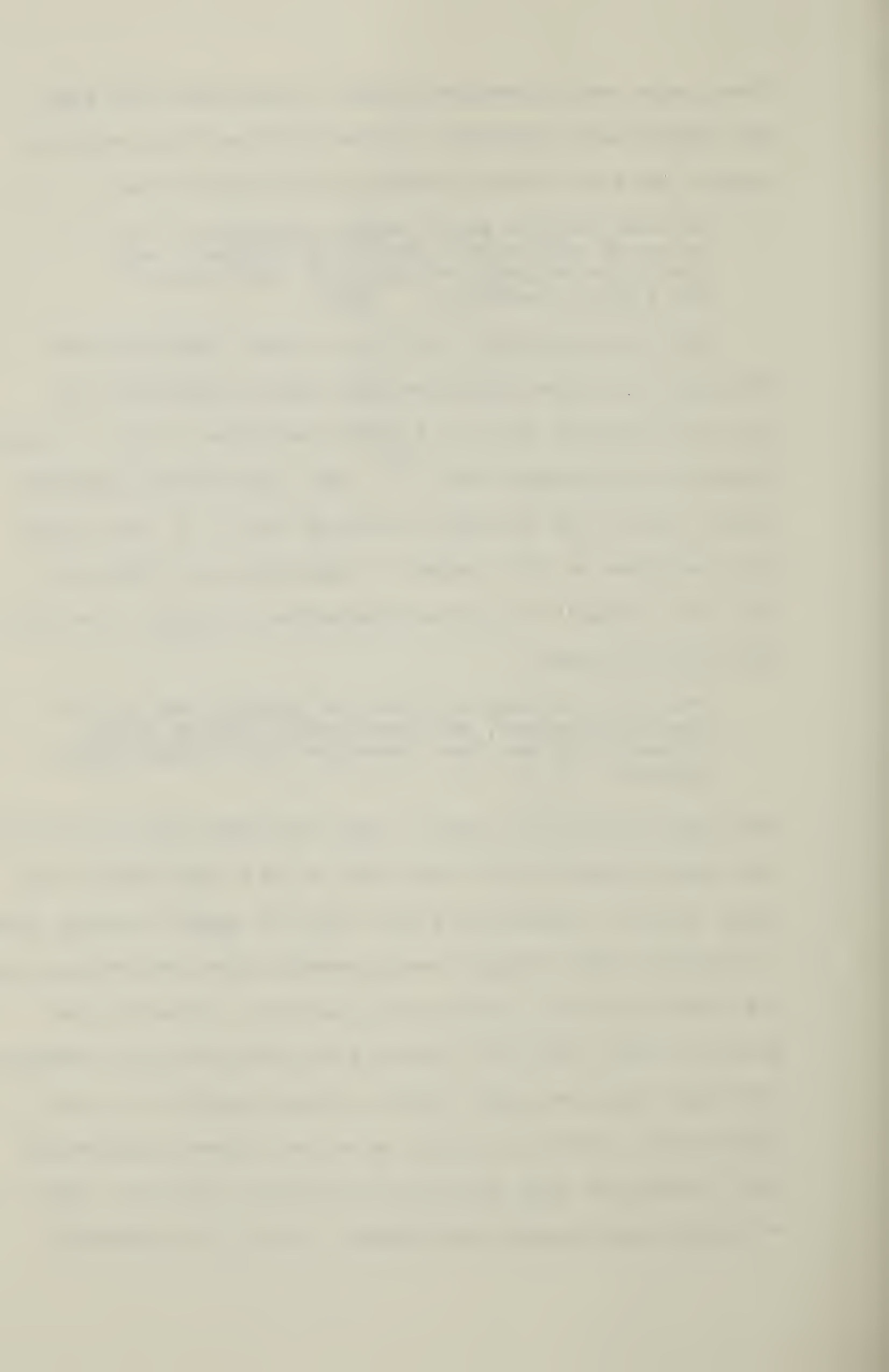
treue gegen sein innerstes Wesen. Dass Demetrius sich von seinem Wesen entfernt und das wird, was man von ihm glaubt, geht aus einer Bemerkung Schillers hervor:

> Und wie ihm nun seine Geburt bewusst ist, so weiss er sich gleich darein zu finden. (man sieht die schnelle Wirkung des Fürst-seyns auf seinen Charakter) (127)

Von den Vertretern der These einer "realistischen Wendung" des späten Schiller wird immer wieder auf die Rolle des Zufalls und der Willkür verwiesen, die in diesem Fragment so bedeutend sei.[313] Doch haben diese Begriffe längst nicht jene zentrale Stellung wie z. B. der Glaube des Demetrius an sich selbst. Allerdings hat Schiller das Wort "Zufall" in seinem Studienheft dreimal unterstrichen, als er sagte:

> Den ersten Gedanken giebt der Zufall, und es ist Demetrius selbst, der durch seine grosse Aehnlichkeit mit dem Czar Iwan die Idee seines Sohnes erweckt. (215)

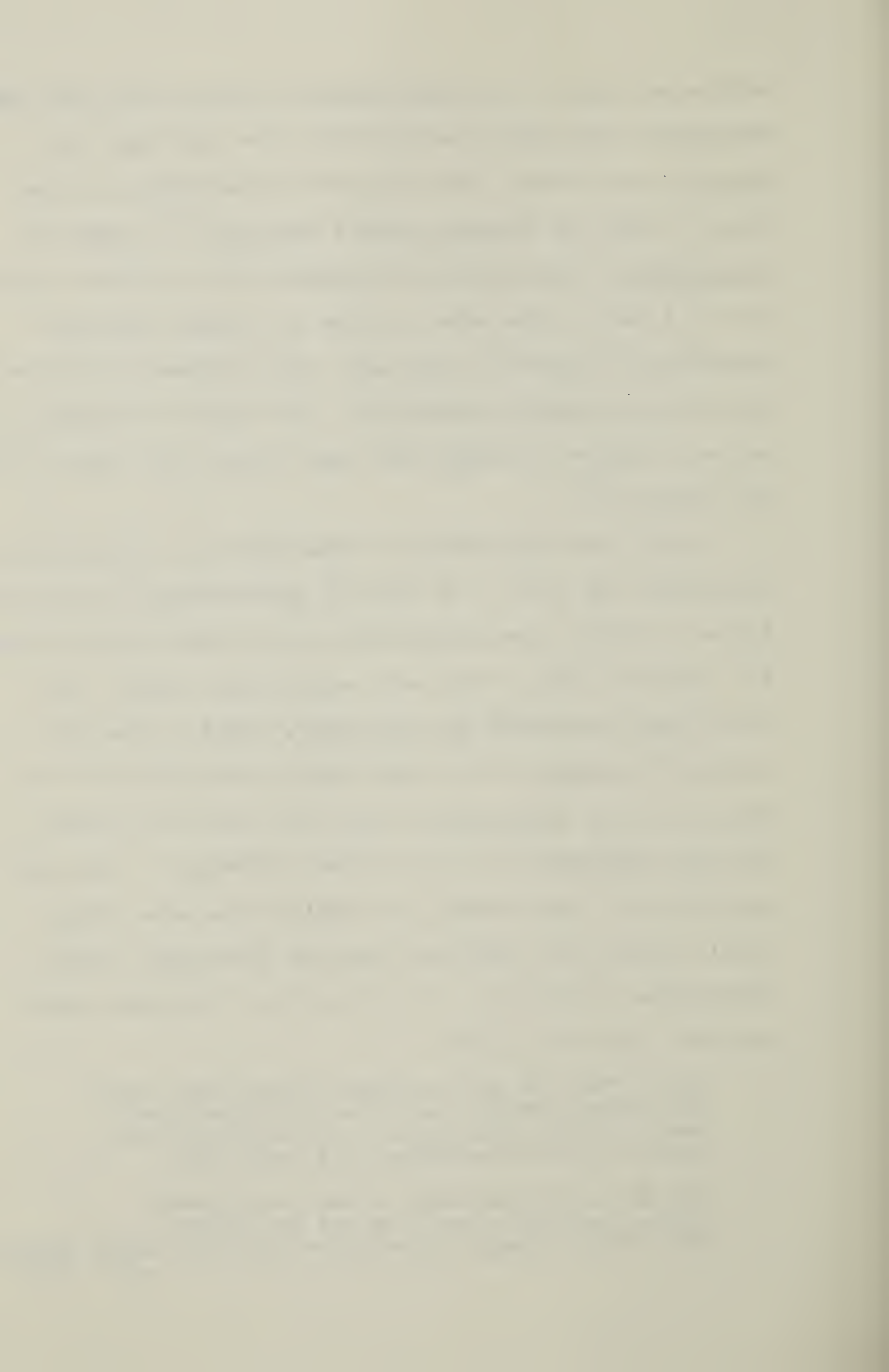
Auch hier zeigt sich jedoch, dass die Erkennung des Helden auf etwas Äusserlichem beruht und er der Legitimation anderer bedarf. Ausserdem stellt sich ja später heraus, dass es durchaus kein "Zufall" war, sondern dass der Betrug von dem Fabricator doli bewusst aus Rache an Boris Godunow geplant wurde. Bei der Erhebung des Demetrius zum Fürsten ist daher nicht so sehr Willkür, Zufall oder eine unerforschliche Gewalt im Spiel, denen der Mensch ausgesetzt ist, sondern es wird ihm eine Gelegenheit geboten, aber es bleibt dem Menschen überlassen, ob er sie ausnutzen



will oder nicht. Wie Paul Böckmann betont, gilt auch für Demetrius jenes Wort, das Schiller eine der Hexen im Macbeth sagen lässt: "Wir streuen in die Brust die böse Saat, / Aber dem Menschen gehört die Tat."[314] Auch im Wallenstein versuchen Illo und Terzky, den Feldherrn zur Tat zu locken, indem sie von Ruhm und Grösse sprechen. Demetrius ist nicht in der Lage, der Scheinwelt, die ihm eine hohe Abstammung vortäuscht, die Wahrheit entgegenzusetzen, sondern er begünstigt statt dessen den Schritt in den Betrug.[315]

Schon früh zeigt sich bei Demetrius ein bedenkliches Verhältnis zur Macht. So wird im Zusammenhang mit seiner Liebe zu Marina davon gesprochen, dass seine Gedanken auf sie gerichtet sind, "mehr weil seine Natur dunkel nach ihres Gleichen strebt als aus Liebe." (109) Durch die spätere Verlobung mit ihr aber gerät Demetrius von vornherein in eine Abhängigkeit nicht nur von ihr, sondern auch vom polnischen Adel und dessen Beutegier. Noch ausgeprägter ist das Streben nach Macht sowie eine potentielle Hybris bei Demetrius nach der Entdeckung seiner fürstlichen Abstammung. Als er sich von Lodoiska verabschiedet, sagt er zu ihr:

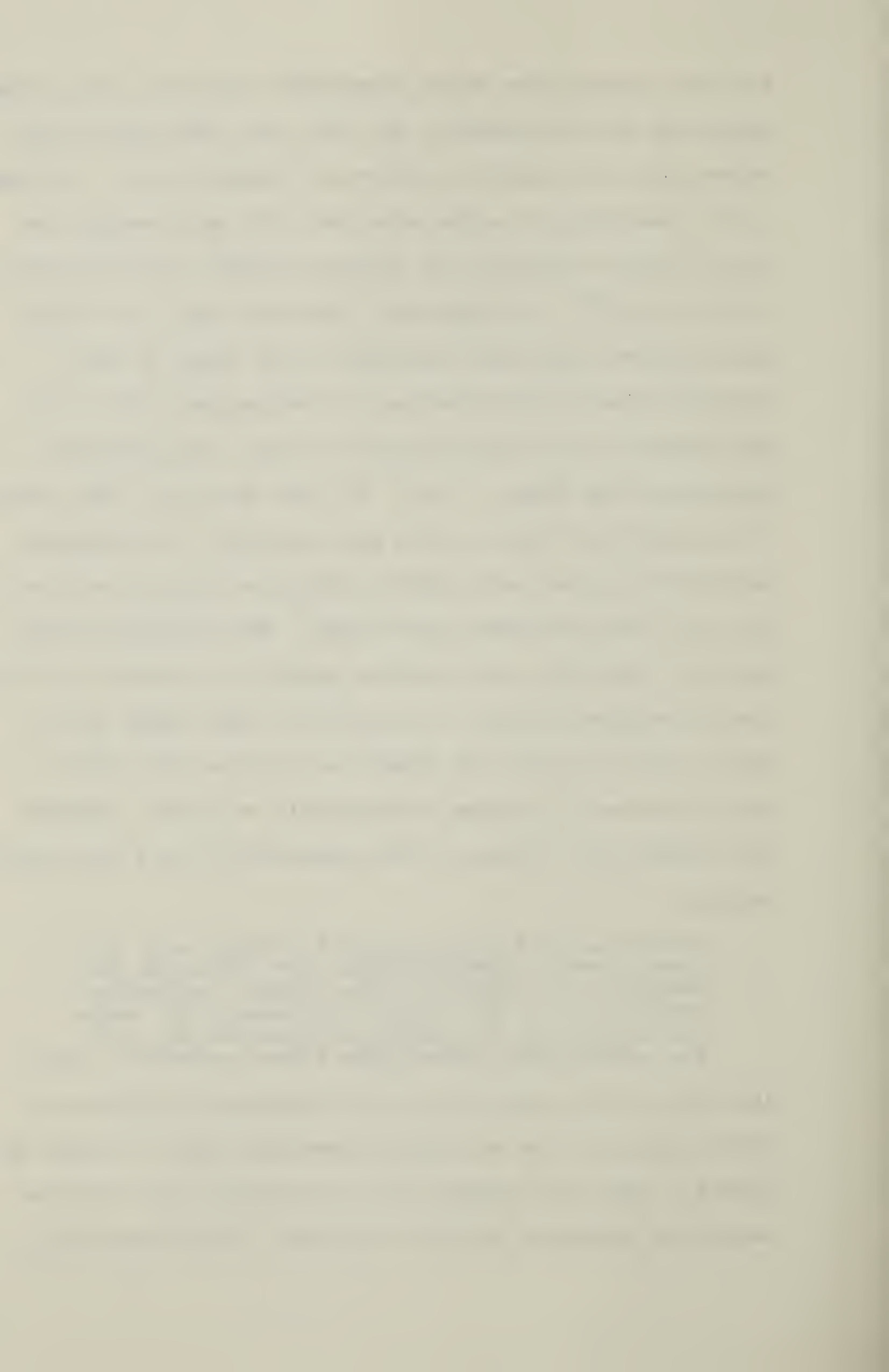
> Schon fühl ich da des Ruhmes Glanz mich lockt,
> Von keinen Wünschen sonst mich festgehalten.
> Macht braucht kein Herz; der Wille nur allein
> Spricht in den Handlungen das Leben aus.
> . . .
> Die Krone ist Geliebte, Freund und Bruder.
> Wo nur der Wille frei, da ist dem Herzen
> Kein Glück versagt, denn selbst das Herz lernt schweigen. (73)



Auf eine bedenkliche Weise missachtet Demetrius hier, wie schon vor ihm Wallenstein, das Herz und lässt sich statt dessen von dem Gedanken an Ruhm und Macht blenden. Selbst in den Samborszenen steht also der Held keineswegs, wie Peter Szondi ausführt, der idealen Gestalt des Max Piccolomini nahe.[316] Im Gegenteil, Demetrius ist von Anfang an als naiver Charakter konzipiert und weist in viel stärkerem Masse Ähnlichkeiten mit Wallenstein auf. Wie der Feldherr zeigt auch Demetrius einen "begeisternden Glauben an das Glück." (205) So wird deutlich, dass Demetrius gleich zu Beginn nicht nur ein Opfer der Umstände, sondern vor allem auch seiner selbst ist, und er wird es im Laufe des Geschehens immer mehr. Wenn Schiller davon spricht, "dass ihn die Umstände zuletzt in Schuld und Verbrechen stürzen" (205), so handelt es sich dabei um Umstände, die zum Teil von Demetrius und zum Teil von anderen Personen, in deren Abhängigkeit er gerät, geschaffen worden sind. Denn es wird ausdrücklich von dem Helden gesagt:

> Demetrius wird eine tragische Person, wenn er durch fremde Leidenschaften, wie durch ein Verhängniss, dem Glück und dem Unglück zugeschleudert wird, und bei dieser Gelegenheit die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelt, auch die menschliche Verderbniss zulezt erleidet. (204)

Ähnlich wird ja auch der grosse Tatenmensch Wallenstein durch Umstände, die er selbst ausgelöst hat, in Schuld gestürzt. Aber der Feldherr ist im Gegensatz zu Demetrius weder der Betrogene noch der Betrüger. Auch Demetrius



ist ein Tatenmensch; denn unter den Vorzügen für dieses Werk - gegenüber dem Warbeck - hat Schiller ausdrücklich angeführt:

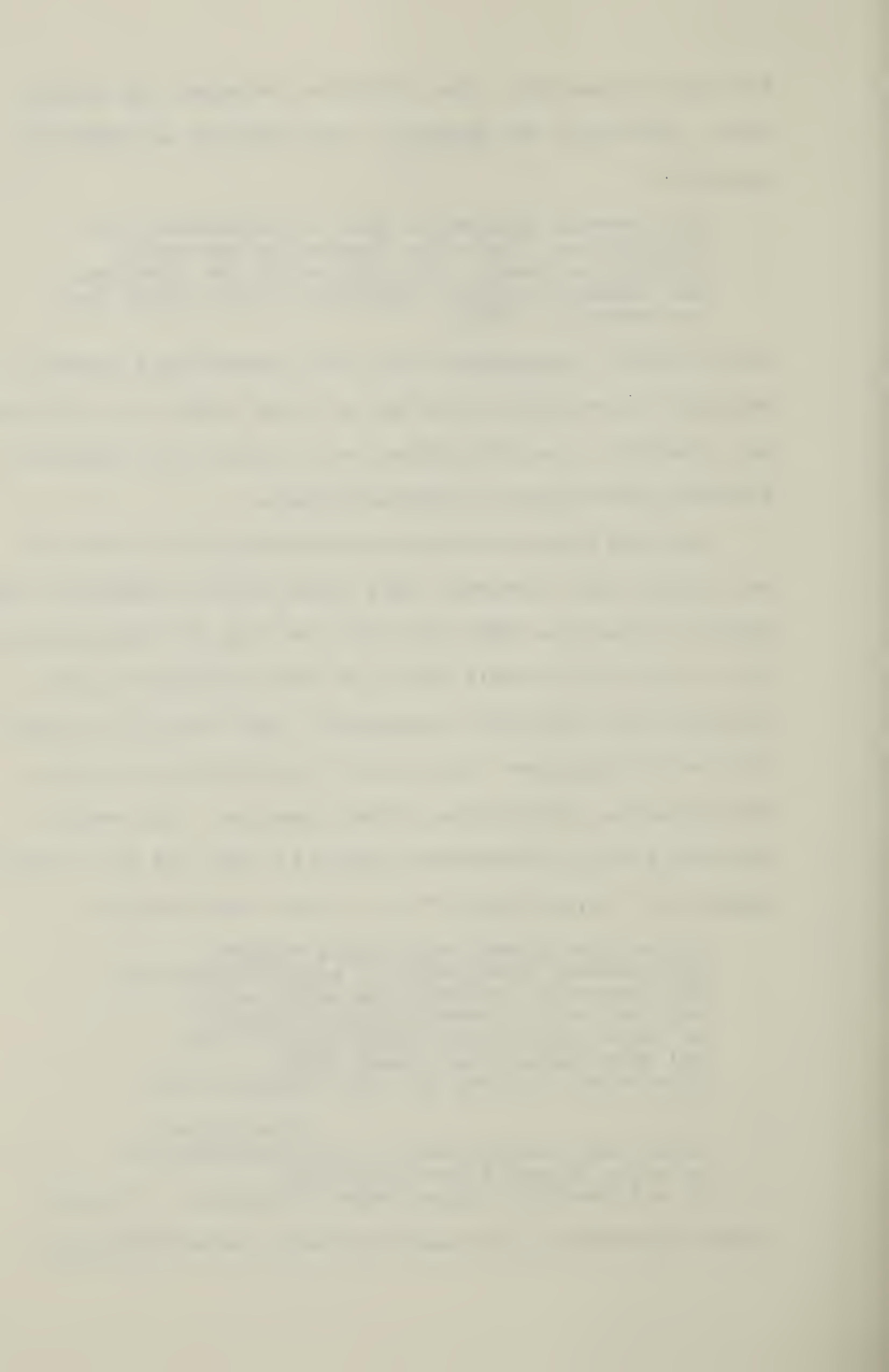
> Ein grosses ungeheures Ziel des Strebens, der Schritt vom Nichts zum Throne und zur unumschränkten Gewalt. Er wird nicht nur unternommen sondern wirklich vollbracht durch Glück und Naturgewalt. (219)

Unter dieser "Naturgewalt" ist die Tatkraft des handelnden Menschen zu verstehen, mit der er sich selbst sein Schicksal bereitet. Auch in diesem Werk ist also die Selbstbestimmung des Menschen ausschlaggebend.

Auf dem Krakauer Reichstag überzeugt Demetrius wie auch später das russische Volk durch seinen Glauben an sich selbst: "Demetrius hält sich für den Czar und dadurch wird ers." (219) Wiederholt wird auf dem Reichstag von dem Schicksal des Demetrius gesprochen, aber damit ist lediglich sein bisheriges Leben sowie die überraschende Entdeckung seiner fürstlichen Geburt gemeint. Bei seinem Anspruch auf den Zarenthron stützt er sich auf den Leitgedanken der "Gerechtigkeit" und betont schliesslich:

> Es ist die grosse Sache aller Staaten
> Und Thronen, dass gescheh' was Rechtens ist,
> Und jedem auf der Welt das seine werde.
> Denn da, wo die Gerechtigkeit regiert,
> Da freut sich jeder sicher seines Erbs,
> Und über jedem Hause jedem Thron
> Schwebt der Vertrag wie eine Cherubswache.
> . . .
> Gerechtigkeit
> Heisst der kunstreiche Bau des Weltgewölbes,
> Wo Alles Eines, Eines Alles hält,
> Wo mit dem Einen alles stürzt und fällt. (15-16)

Jedoch verstrickt sich Demetrius durch seine Forderung



nach Gerechtigkeit, die die Beseitigung des Usurpators Boris Godunow voraussetzt, selbst in Ungerechtigkeit; denn er erklärt den erst vor kurzem von Russland und Polen angenommenen Friedensvertrag für ungültig, da er mit einem "Nichtigen" (18), d. h. dem Usurpator, und nicht mit ihm, dem Zaren, geschlossen worden sei. Der einsichtige, aber ohnmächtige König von Polen erkennt das politische Dilemma des Demetrius, der mit fremden Truppen und Waffen den Zarenthron erobern will und damit ein Unrecht begeht, das er nie wieder gutzumachen imstande ist. Aus diesem Grunde ruft ihm der König zu: "Russland wird nur durch Russland überwunden." (23) Er rät ihm, die Sitte des Landes zu beachten, die Mutter zu ehren und den Polen Wort zu halten. Wie verhängnisvoll sich die Nichtbeachtung dieses Ratschlags für Demetrius auswirkt, zeigt sich später.

d) Die Rolle Marinas

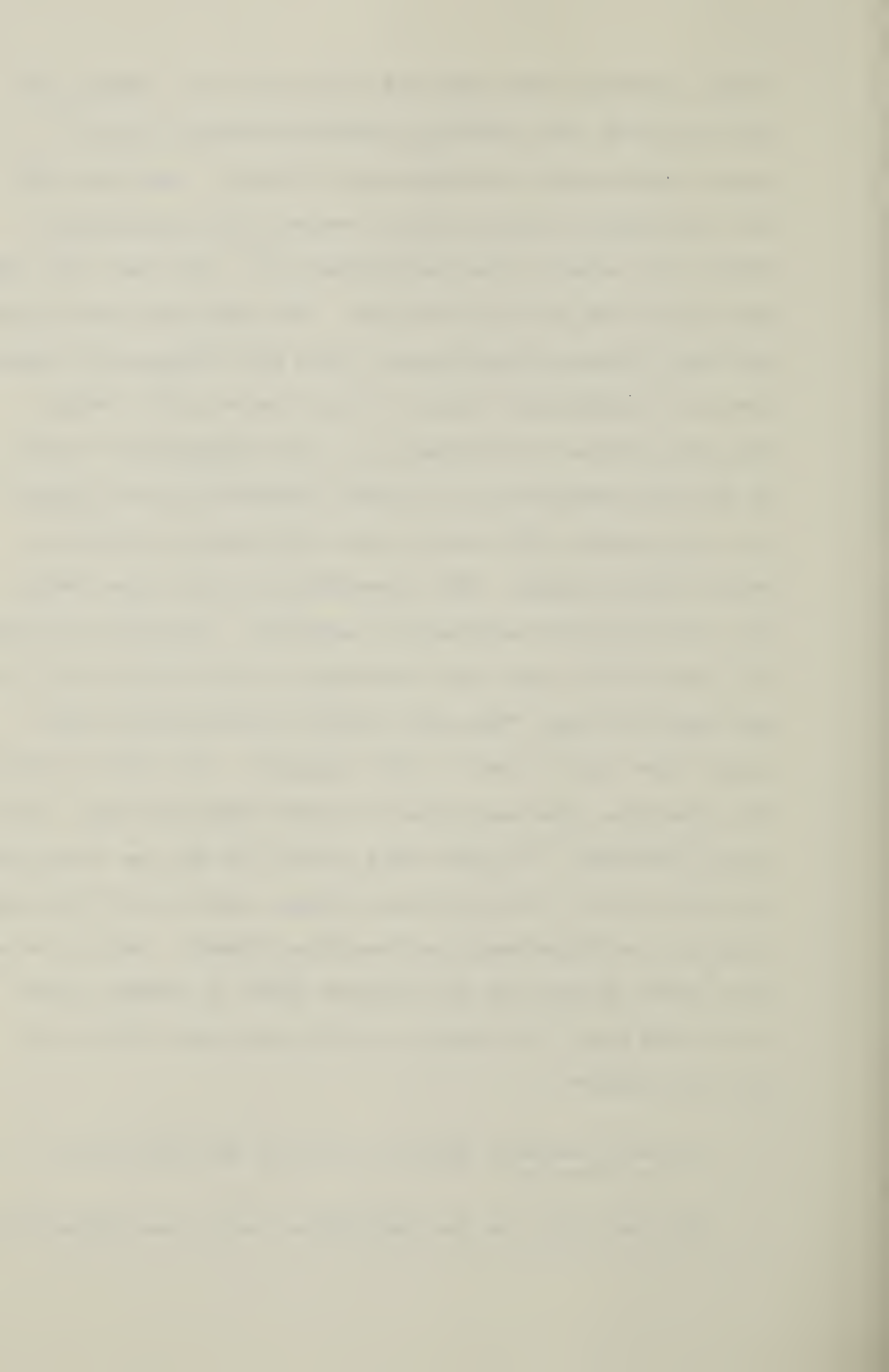
Die herrschsüchtige und ehrgeizige Tochter des Woiwoden, die Demetrius zur Macht verhilft, ist nach Schiller eine Gestalt von "Geist und Charakter." (106) Von Anfang an ist sie die Seele der ganzen Unternehmung: "Sie concipiert die kühnen Ideen, sie weiss die Mittel zur Ausführung zu finden, sie erschrickt vor keinem Hinderniss und durchblickt die ganze Reihe der Beförderungsmittel." (107) Ihren nachgiebigen Vater beherrscht Marina vollkommen, und in ihrer Machtgier treibt sie nicht nur ihn in den



Krieg, sondern hetzt auch das Volk dazu auf. Marina ist wie Elisabeth eine weibliche Herrschernatur, die bei aller Leidenschaft innerlich kalt bleibt. Alles ist für sie berechnetes Spiel, und sie weiss, die egoistischen Triebe der anderen klug auszunutzen.[317] Ihr Ziel ist, den Zarenthron für sich zu erringen. Schiller bezeichnet sie als eine "stolze Ehrgeitzige;" denn als "einzig mit ihren Zwecken beschäftigte Person hat sie keine Liebe, keine Schonung, keine Herzlichkeit, ja kein Eingeweide." (107) So ist auch Demetrius, an dessen Echtheit sie von Anfang an nicht glaubt, für sie nur ein willkommenes Werkzeug. Seine "Götterstimme" (28) betrachtet sie als einen Wahn, den sie geschickt auszunutzen versteht. Demetrius erringt mit ihrer Hilfe zwar den Zarenthron, aber Marina wird immer mehr zu einer "Tyrannin" (107) und wird gegen Ende sogar eine "kalte Furie" (120) genannt. Sie lässt Axinia, der Demetrius eine unerwiderte Liebe entgegenbringt, kaltblütig ermorden. Es ist daher nicht zuletzt das Verhalten Marinas und das der polnischen Armee, das zu der Verschwörung und der Ermordung des Demetrius führen. Marina weiss zwar durch Bestechung ihr eigenes Leben zu retten, aber durch Demetrius' Untergang versinkt auch sie wieder zurück ins Nichts.

e) Der russische General Solticov und das Walten der Nemesis

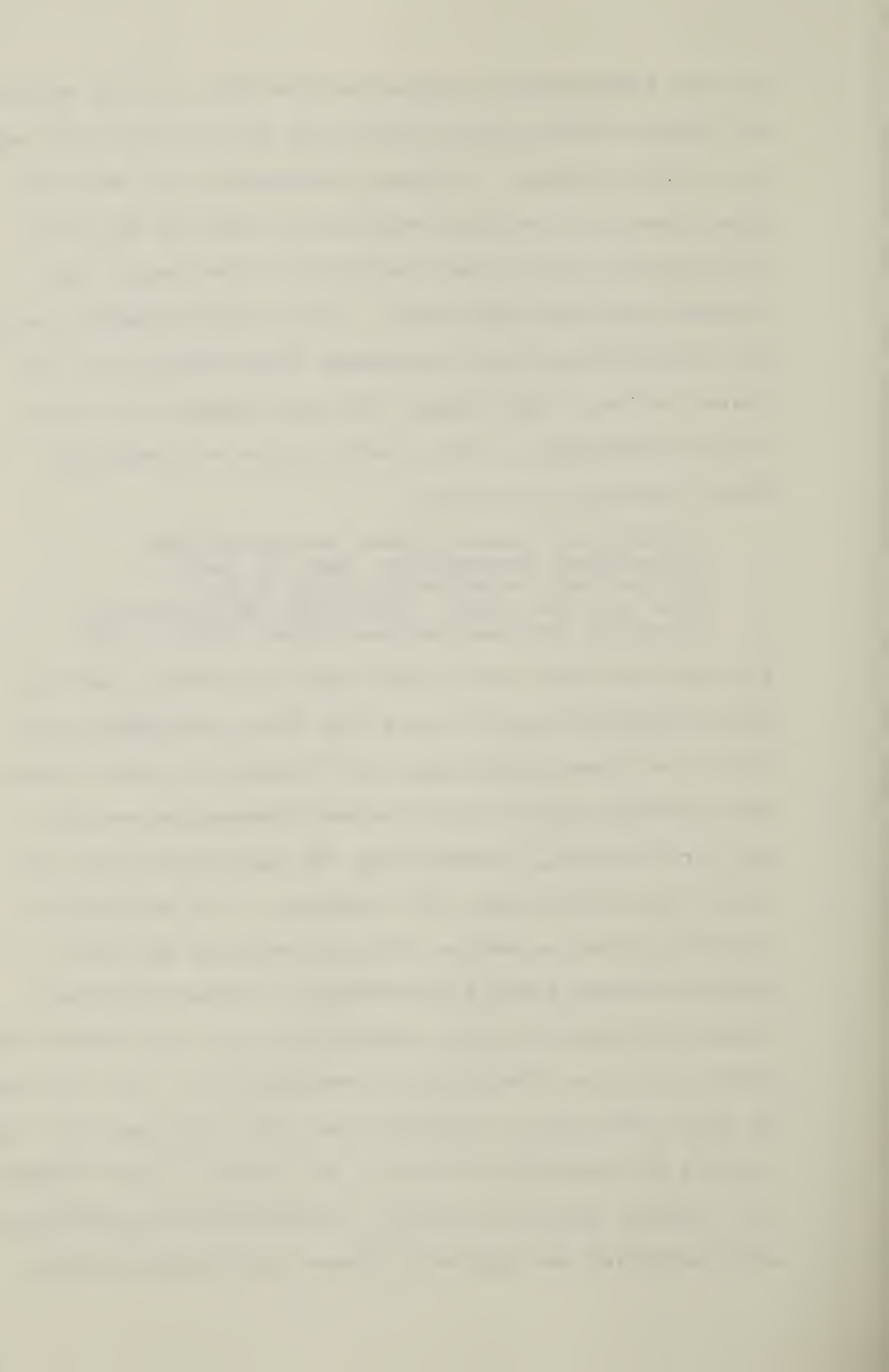
Bei dem Kampf um den Zarenthron ist es vor allen Din-



gen der übersteigerte Glaube des Demetrius an sich selbst, der seine Wirkung auf die Polen und dann auch auf die Russen nicht verfehlt. In dieser Wirkung auf die Menschen ähnelt Demetrius wiederum Wallenstein und wie der Feldherr besitzt auch er den unwiderstehlichen Drang einer ungebändigten Herrschernatur. Trotz seines Glaubens kann aber Demetrius nur mit polnischer Unterstützung Zar der Russen werden. Die Gefahr, die darin liegt, scheint er, beim Grenzübergang - wie es zuvor schon der König der Polen erkannte - zu ahnen:

> Vergieb mir theurer Boden, heimische Erde,
> Du heiliger Grenzpfeiler, den ich fasse,
> Auf den mein Vater seinen Adler grub,
> Dass ich, dein Sohn, mit fremden Feindeswaffen
> In deines Friedens ruhigen Tempel falle. (56)

Als Demetrius dann nach seinem raschen Aufstieg bei der ersten Schlacht von der Armee des Boris geschlagen wird, raubt ihm dieser Misserfolg das Vertrauen in seine Sache. Nur mit Mühe kann er vom Selbstmord abgehalten werden. Was der Reichstag zu Regensburg für Wallenstein war, bedeutet diese Niederlage für Demetrius. Wie Wallenstein scheint auch er an seinem Glück zu zweifeln und sein Selbstvertrauen scheint erschüttert. Dieses Selbstvertrauen wird jedoch wieder hergestellt, als ein General des Boris, Solticov, "rein aus Gewissenspflicht" (147) auf seine Seite übertritt. Deutlich kommt hier zum Ausdruck, wie wichtig für Demetrius nicht nur der Glaube an sich selbst ist, sondern auch der anderer. Ausdrücklich hat Schiller auf den Effekt des Glaubens anderer auf Demetrius hinge-



wiesen. (219)

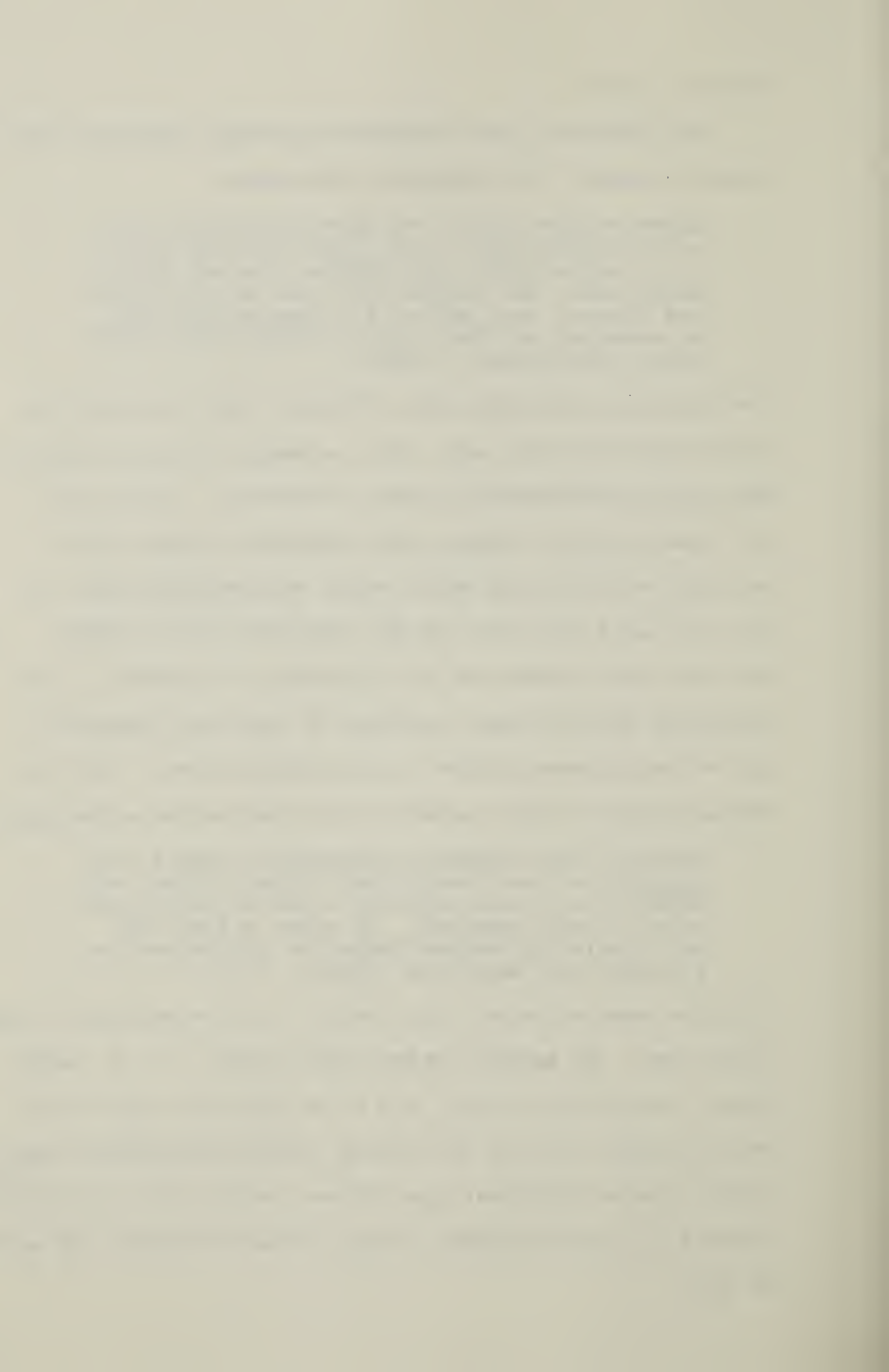
Der Übertritt des russischen Generals bedeutet eine Wende im Kampf. Es heisst von Demetrius:

> Hinreissendes Glück des Demetrius, davor ihm selbst schwindelt. Alle Herzen fallen ihm zu . . . alles hofft und begrüsst die neu aufgehende Sonne des Reichs, er kommt wie das Kind des Hauses, kurz er ist ein Abgott für alle, er schwimmt im Glück, und glücklich sind alle seine Unterthanen. (100)

Gleichzeitig wird aber auch offenbar, dass es nicht die Person des Demetrius ist, die den Kampf gewinnt, sondern das Legitimitätsprinzip, das er vertritt. Es ist also der Schein seines Rechtes, der Demetrius siegen lässt. Solticov erwirbt sich durch seine Unterstützung des Helden ein Recht auf ihn, was die polnische Seite später nur noch mehr empört und die Situation verschärft. Der russische General hatte wirklich an Demetrius geglaubt und war aus diesem Grunde zu ihm übergetreten. Als der Betrug deutlich wird, gerät er in einen schweren Zwiespalt:

> Solticov wird dadurch interessant, dass er aus Loyauté und aus Abscheu vor Verrath wider sein Gefühl die einmal ergriffene Parthei behauptet, wobei er auch umkommt. Er nimmt seinen Tod als Strafe für seinen Fehler an und bekennt es sterbend dem Demetrius selbst. (162)

Solticov muss einsehen, dass seine "Gewissenspflicht" ein Irrtum war. Er handelt gegen sein "Gefühl," d. h. gegen seine innere Überzeugung, als er an Demetrius auch dann noch festhält, als er den Betrug bereits durchschaut hat. Jedoch erkennt Solticov zum Schluss selbst das Walten der Nemesis an und betrachtet seinen Tod als "Strafe" für seine Tat.



f) Die Rache Marfas

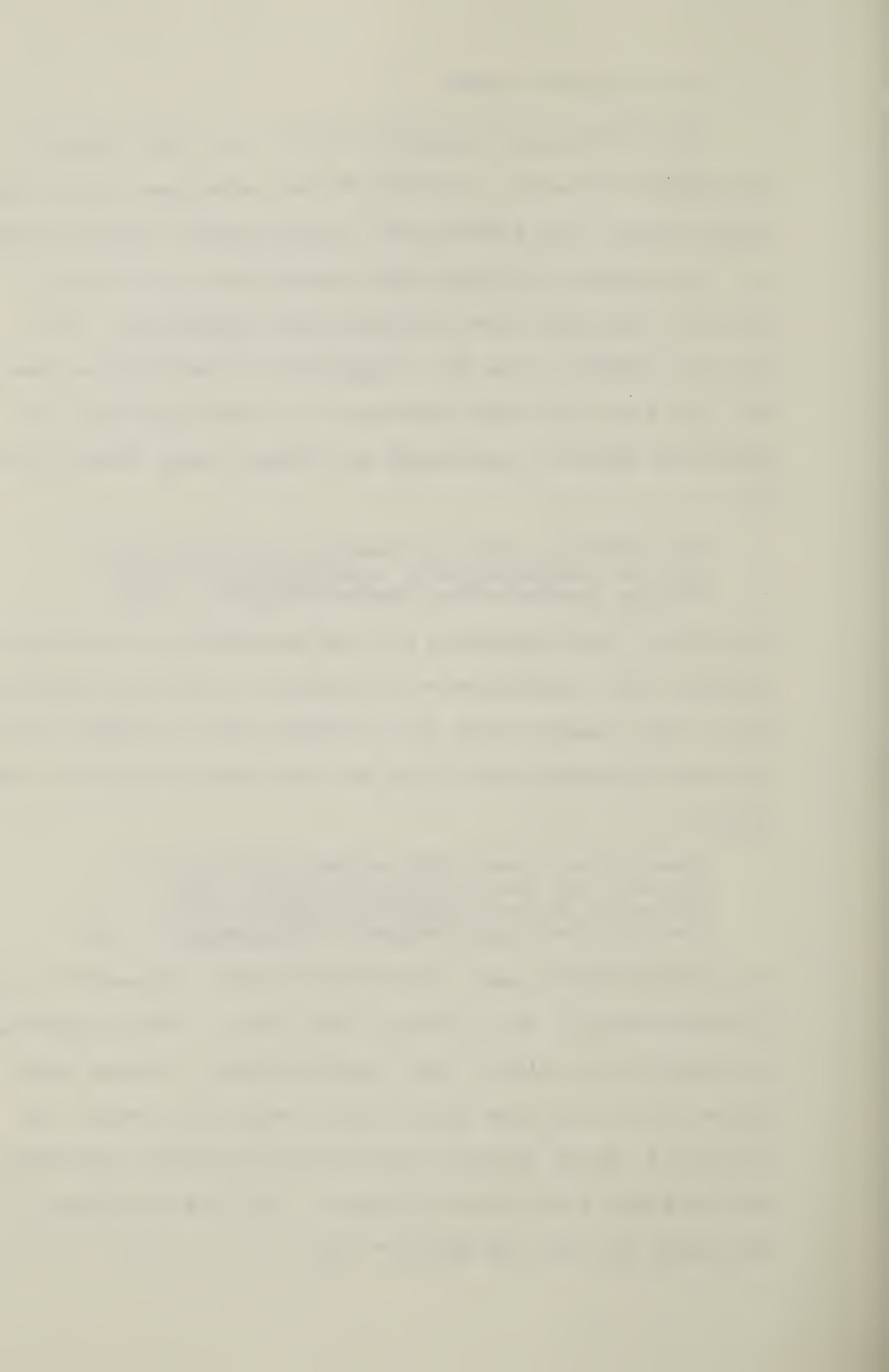
Die entthronte Zarenwitwe Marfa lebt, von Boris in ein Kloster verbannt, in einer fernen trostlosen Landschaft. Marfa hat mit dem öffentlichen Leben bewusst abgeschlossen und, von Schmerz und Hass wie versteinert, ist sie nur noch ein "Denkmal eines schrecklichen Geschicks." (40) Als sie erfährt, dass der totgeglaubte Demetrius am Leben sei, geht mit ihr eine Wandlung vor, die derjenigen des Demetrius ähnelt, als dieser von seiner hohen Geburt hörte:

> Sie wird nun ganz zur Czarin und diese vorher
> wie versteinerte Natur belebt sich zu einer
> heftig passionierten Partheiführerin. (141)

Noch bevor eine Begegnung mit dem angeblichen Sohn stattgefunden hat, entschliesst sich Marfa, Demetrius anzuerkennen. Denn dadurch wird ihr die Möglichkeit gegeben, sich an dem Thronräuber Boris für die erlittene Schmach zu rächen:

> Doch wär er auch nicht meines Herzens Sohn,
> Er soll der Sohn doch meiner Rache seyn,
> Ich nehm ihn an und auf an Kindes Statt,
> Den mir der Himmel rächend hat gebohren! (52)

Wenn Marfa dabei immer wieder die "höchste Allmacht," die "Himmelsmächte," den "Himmel" oder "Gott" (49-50) anruft, so bedeutet das nicht, dass das Schicksal in einem religiösen Sinne als eine höhere Macht verstanden wird. Im Gegenteil, Marfa versucht in einem Willensakt, Demetrius zum Werkzeug ihrer Rache zu machen: "Er ist mein Sohn, ich glaub an ihn, ich wills." (53)

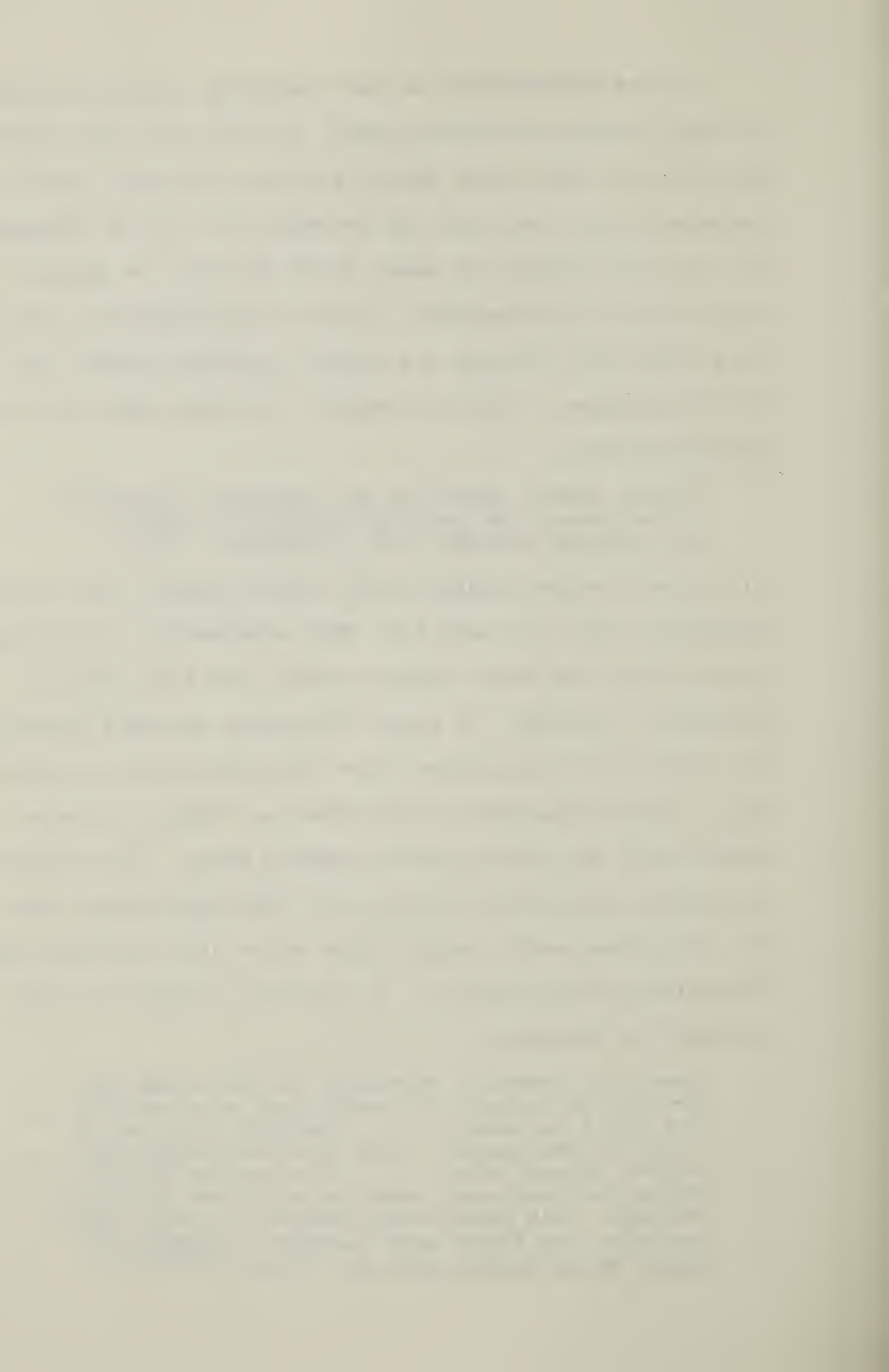


Als es schliesslich zu der Begegnung zwischen Marfa und dem falschen Demetrius kommt, hat der Held kurz zuvor die Wahrheit über seine Geburt erfahren, nämlich, dass er betrogen worden und also ein Betrüger ist. Um so zwingender und notwendiger ist daher jetzt für ihn die Anerkennung durch die Zarinmutter. Marfa selbst sieht der Begegnung nicht mit Hoffnung und Glaube, sondern Zweifel und Furcht entgegen. Schiller bemerkt im Szenar über die Gegenüberstellung:

> Dieser Moment gehört zu den grössten tragischen Situationen, und gehörig eingeleitet kann er die grösste Wirkung nicht verfehlen. (157)

Gleich beim ersten Anblick spürt Marfa jedoch, dass dieser Demetrius nicht ihr Sohn ist: "Ein unbekanntes tritt zwischen beide, die Natur spricht nicht, sie sind ewig geschieden." (157-58) In dieser Situation versucht Demetrius, die Zarinmutter auf andere Weise für seine Sache zu gewinnen. Zunächst spricht er als Fürst zur Fürstin, die er erhöht habe und die er wieder stürzen könne. Dann wendet er sich an das Herz der Mutter und ruft Empfindungen für den toten Sohn wach, um auf diese Weise die Sehnsucht nach Sohnesliebe hervorzurufen. Er versucht, Schein in Wirklichkeit zu verwandeln:

> Dass dein Geschick befestigt ist an meines begreifst du schnell, du stehst mit mir, und mit mir gehst du unter. . . . Ergreife klug was du nicht lassen kannst. Hier ist keine Wahl das siehst du wohl ein. . . . Lass deines Willens freie Handlung seyn, was die Natur das Blut dir versagt. Ich fodre keine Heuchelei, keine Lüge von dir, ich fodre wahre Gefühle. <u>Scheine du nicht meine Mutter, sei es</u>, umfasse mich als



> deinen Sohn, lege dein Herz an meins, wage dein Schicksal an meines. (158-59)

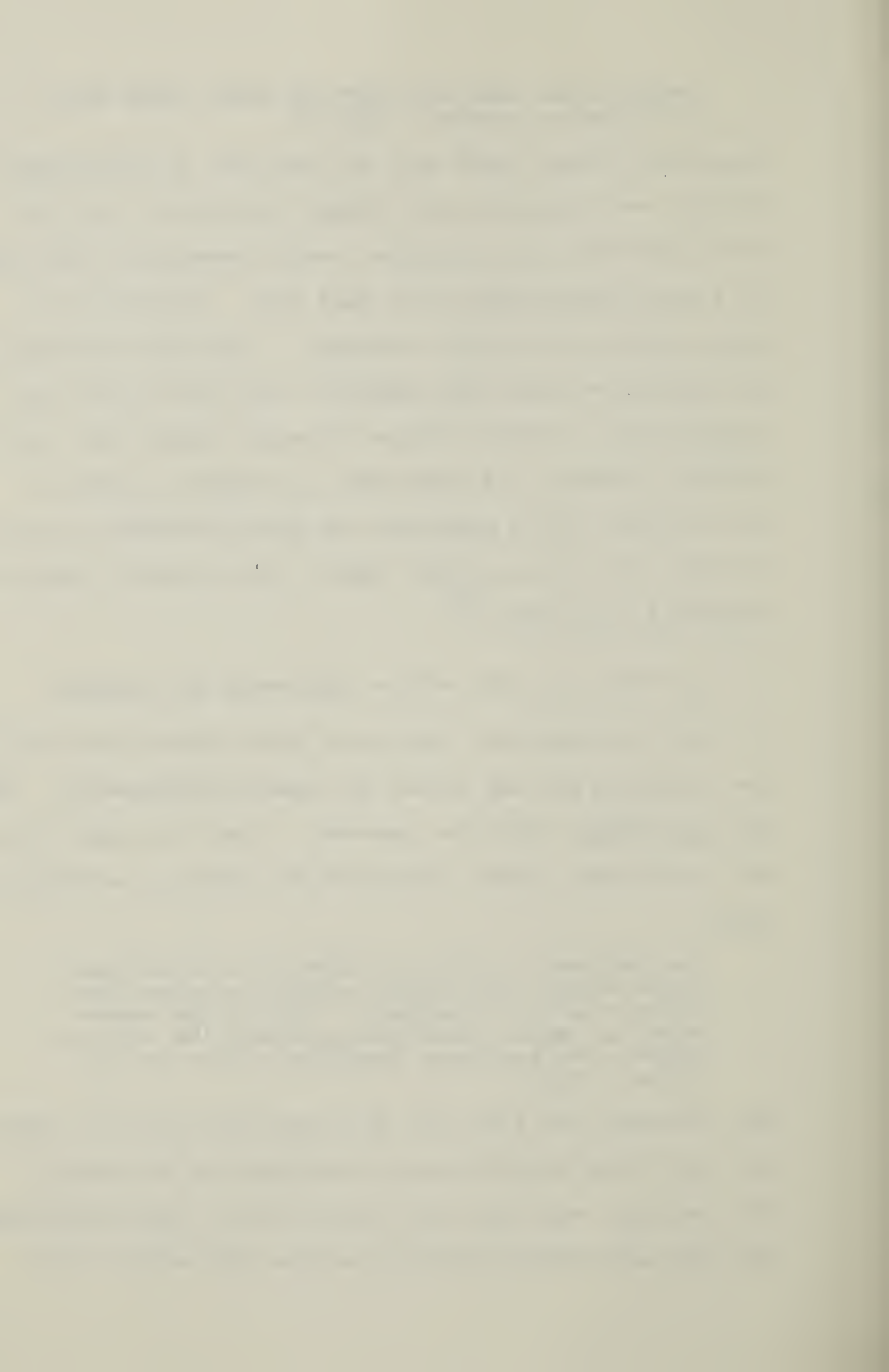
Demetrius fordert Marfa auf, ihn als Sohn zu betrachten. Ähnlich wie Wallenstein den jungen Piccolomini, so will auch Demetrius die Zarinmutter davon überzeugen, dass sie in dieser Entscheidung keine Wahl habe. Demetrius ist hier bereits der bewusste Betrüger. Marfa aber schweigt, und daraufhin zeigt sich Demetrius dem Volk mit der weinenden Zarin. Während dieses Schweigen Marfas hier noch genügt, Demetrius als Zarewitsch zu erklären, dient es später dazu, ihn zu entlarven und den Verschwörern auszuliefern. So ist es am Ende Marfa, deren Zeugnis Demetrius endgültig vernichtet.[318]

g) Boris als Zar und die Auffassung der Nemesis

Den Untergang des Usurpators Boris Godunow hat Schiller eindeutig als das Walten der Nemesis dargestellt. Er ist "per nefas" (150) Zar geworden. Aber der junge Prinz, den er ermorden liess, ermöglicht die Existenz des Betrügers:

> Das Schicksal straft ihn durch eine abentheuerliche Wendung der Dinge, welche aus seinem Verbrechen selbst hervorgeht. Die blutige Maassregel zu seiner Sicherheit gereicht ihm zum Verderben, der ermordete Demetrius stürzt ihn vom Thron. (206)

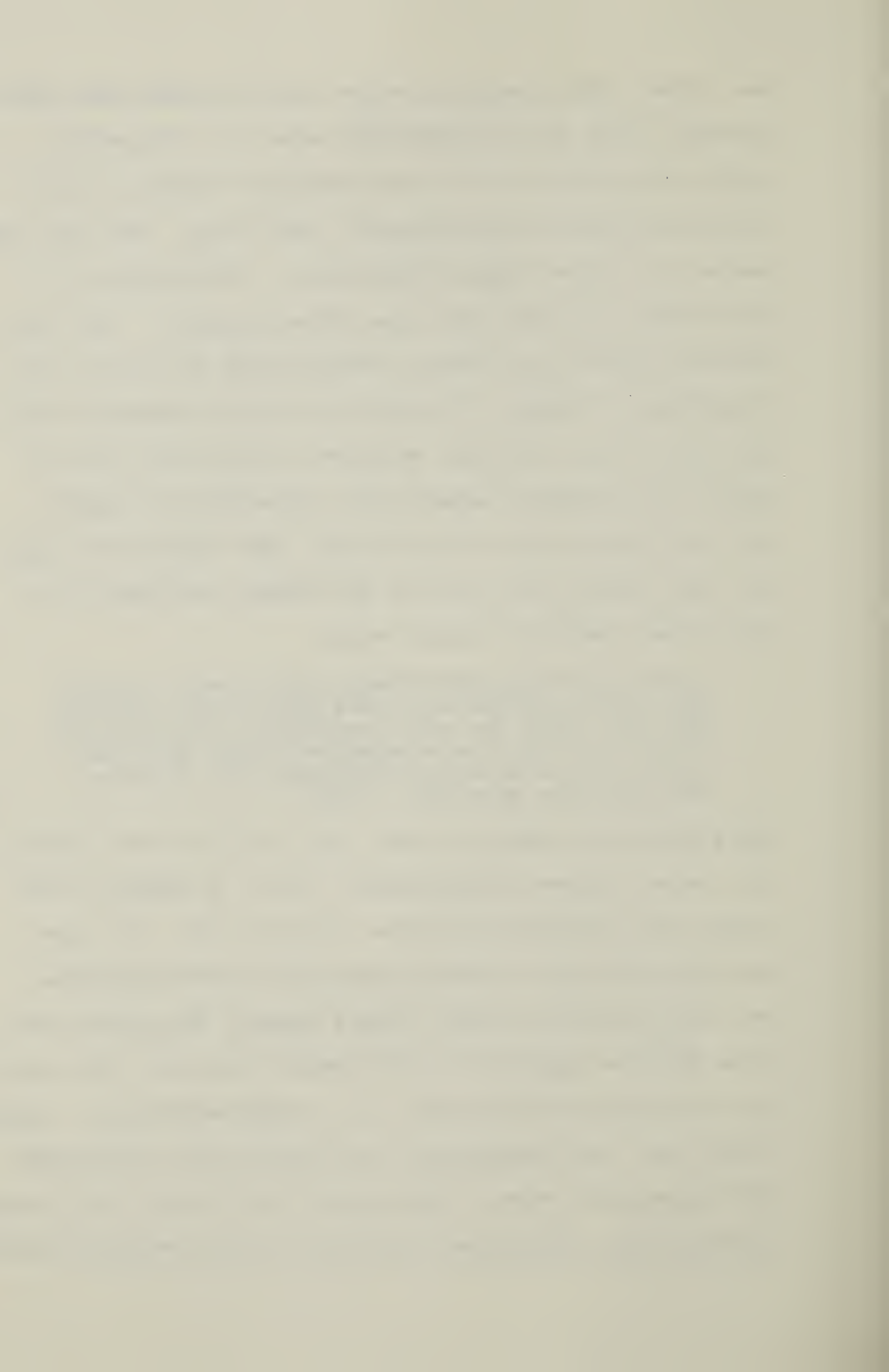
Der Untergang des Boris ist also nicht als Willkür, sondern als eine Folge seiner eigenen Handlungen zu betrachten. Der Usurpator war zwar nach seiner Tat ein guter Herrscher, der sein Amt würdig ausfüllte und als "ein wahrer Vater



des Volks" (150) angesehen wurde, aber trotzdem muss Boris erkennen, dass "ein wohlthätiges Leben ein Verbrechen nicht gut machen" und "der gute Gebrauch nicht die verwerflichen Mittel entschuldigen" (149) kann. Denn das Verbrechen hat seine eigene Kausalität. Die Parallele zu Wallenstein ist hier nur allzu offensichtlich. Auch Wallenstein glaubte, mit seiner Friedensidee den Verrat entschuldigen zu können. Und ähnlich wie der Feldherr fühlt auch Boris sich vom Glück verlassen; denn durch den Anspruch des Demetrius gerät seine Herrschaft ins Wanken, und die Truppen fallen von ihm ab. Aber während der Gegner immer näher rückt, ist es die Grösse des Boris, die noch einmal besonders betont wird:

> Gross machte ihn sein Stolz, gross seine landesväterliche Thätigkeit, gross sein hoher Verdruss über das Glück und seine Verachtung der Menschen, gross macht ihn die persönliche Kraft durch die er sich auf den Thron geschwungen und am grössten zeigt ihn sein Tod. (151)

Boris gibt sich selbst den Tod, weil es ihm nicht möglich ist, seine "Grösse zu überleben." (150) Er glaubt, dass er und sein Geschlecht bereits verloren sind. Er nimmt Abschied von seiner Tochter Axinia und stirbt entschlossen, ehe der ihm zu Hilfe eilende Romanow ihn retten kann. Boris geht im Gegensatz zu Wallenstein "gelassen und sanft wie ein resignierter Mensch . . . in Mönchskleidern" (152) in den Tod, der ausdrücklich von Schiller als "königlich" (149) bezeichnet wird. Das Scheitern des Boris ist "etwas incalculables, göttliches" (148) und sein Untergang höchst



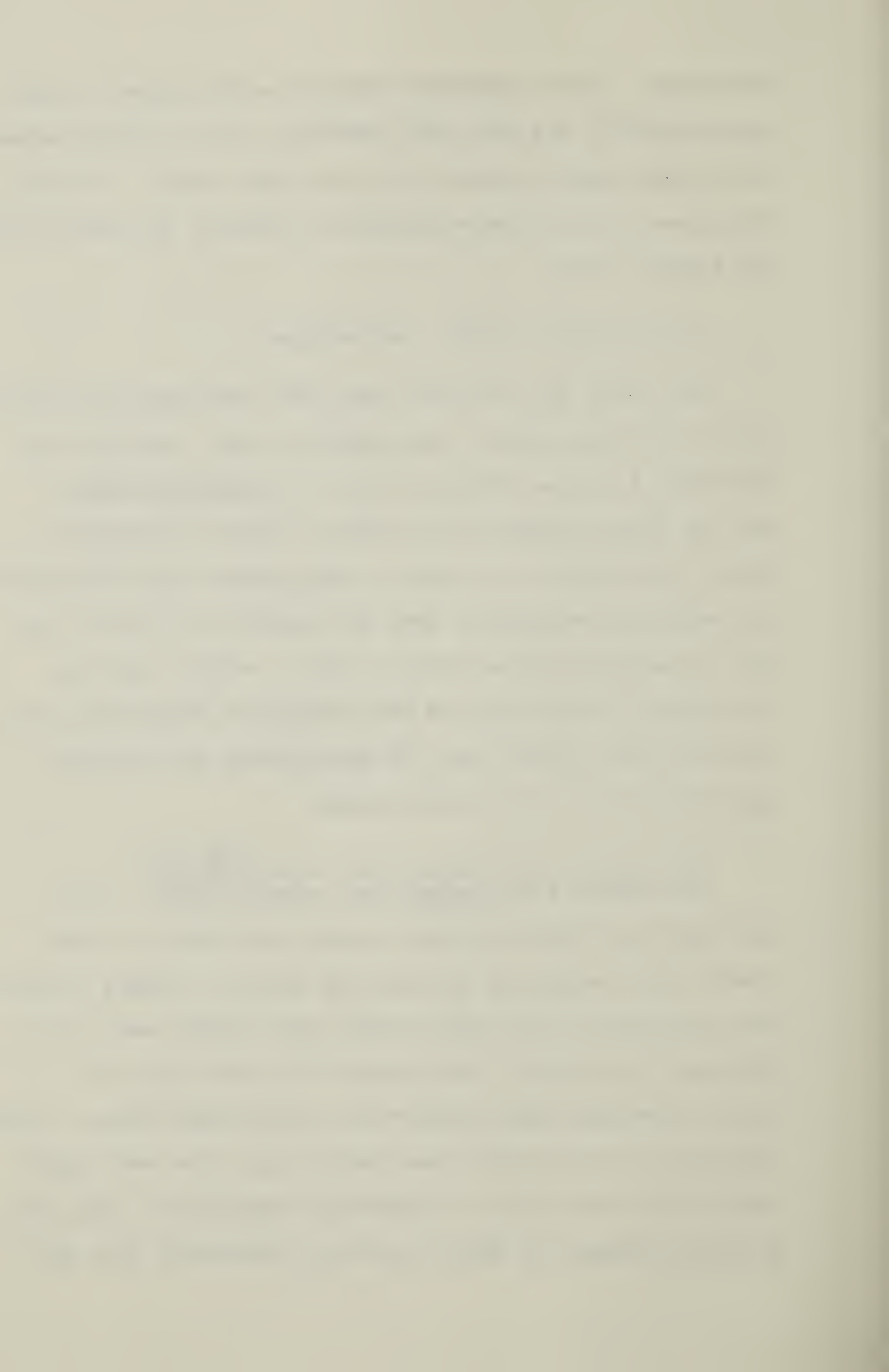
dramatisch: "eine furchtbare Nemesis waltet hier." (220) Boris verfällt dem Wahn des Demetrius, den er durch seine Taten erst möglich gemacht hat, und geht unter. Er wird, ohne dass er den Zusammenhang ganz erkennt, das Opfer seines eigenen Tuns.

h) Demetrius' Wandel zum Betrüger

Die Macht des Demetrius ist seit der ersten Niederlage nur noch gewachsen. Man glaubt an ihn, und durch das Vertrauen in seine Echtheit wird er vorwärtsgetragen. Aber in diesem Glauben des Volkes, diesem "Volkswahn" (201), wie Schiller es nennt, liegt gerade das Verhängnis des Demetrius begründet; denn er bestärkt den Helden nur noch in seinem eigenen "Wahn." (201) Bereits auf dem Reichstag zu Krakau war es der übergrosse Glaube des Demetrius an sich selbst, der ihn den Einwand des Bischofs ignorieren liess, als dieser sagte:

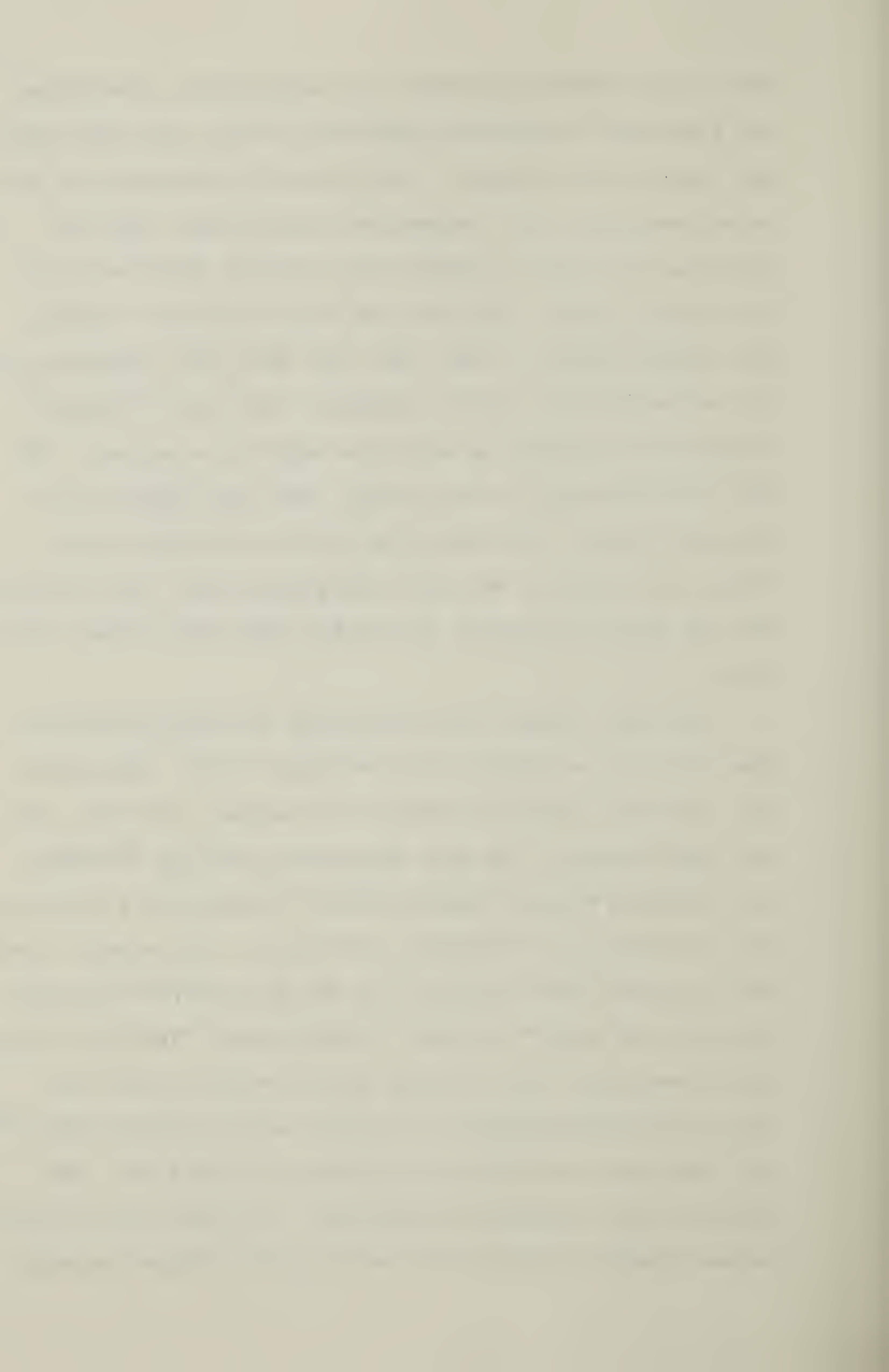
> Euer Ton
> Und Anstand ist gewiss nicht eines Lügners;
> Doch könntet ihr _selbst_ der Betrogne seyn. (13)

Als Demetrius jetzt "auf dem Gipfel des Glücks und der Gunst" (153) angelangt ist und nur noch der Einzug in Moskau bevorsteht, tritt ihm in Tula der Urheber des ganzen Betrugs, den Schiller Fabricator doli oder Person X. nennt, gegenüber und enthüllt ihm seine wahre Geburt. Demetrius ist nicht der Sohn des Zaren Iwan, denn der junge Zarewitsch wurde damals tatsächlich umgebracht. Um sich an Boris Godunow zu rächen, hat der Fabricator doli den



Sohn einer Wärterin gerettet und aufgezogen. Demetrius ist also das Geschöpf des Fabricator doli, der jetzt seinen Lohn von ihm fordert. Nach dieser Aufdeckung des Geheimnisses geht eine "ungeheure Veränderung" (156) in Demetrius vor, und er stösst den einzigen Mitwisser seiner Geburt nieder. Die Tat ist "ein momentanes Apperçu der Nothwendigkeit," aber auch "ein Werk der höchsten Wuth und Verzweiflung." (156) Demetrius tötet den Mitwisser seines Geheimnisses, um sich die Macht zu erhalten. Vor der Tat versichert er sich noch, dass kein anderer sein Geheimnis kennt. Gleichzeitig ist der Mord aber auch Strafe der Nemesis; denn der Fabricator doli "ist der Mörder des wahren Demetrius und erhält also hier seinen Lohn." (157)

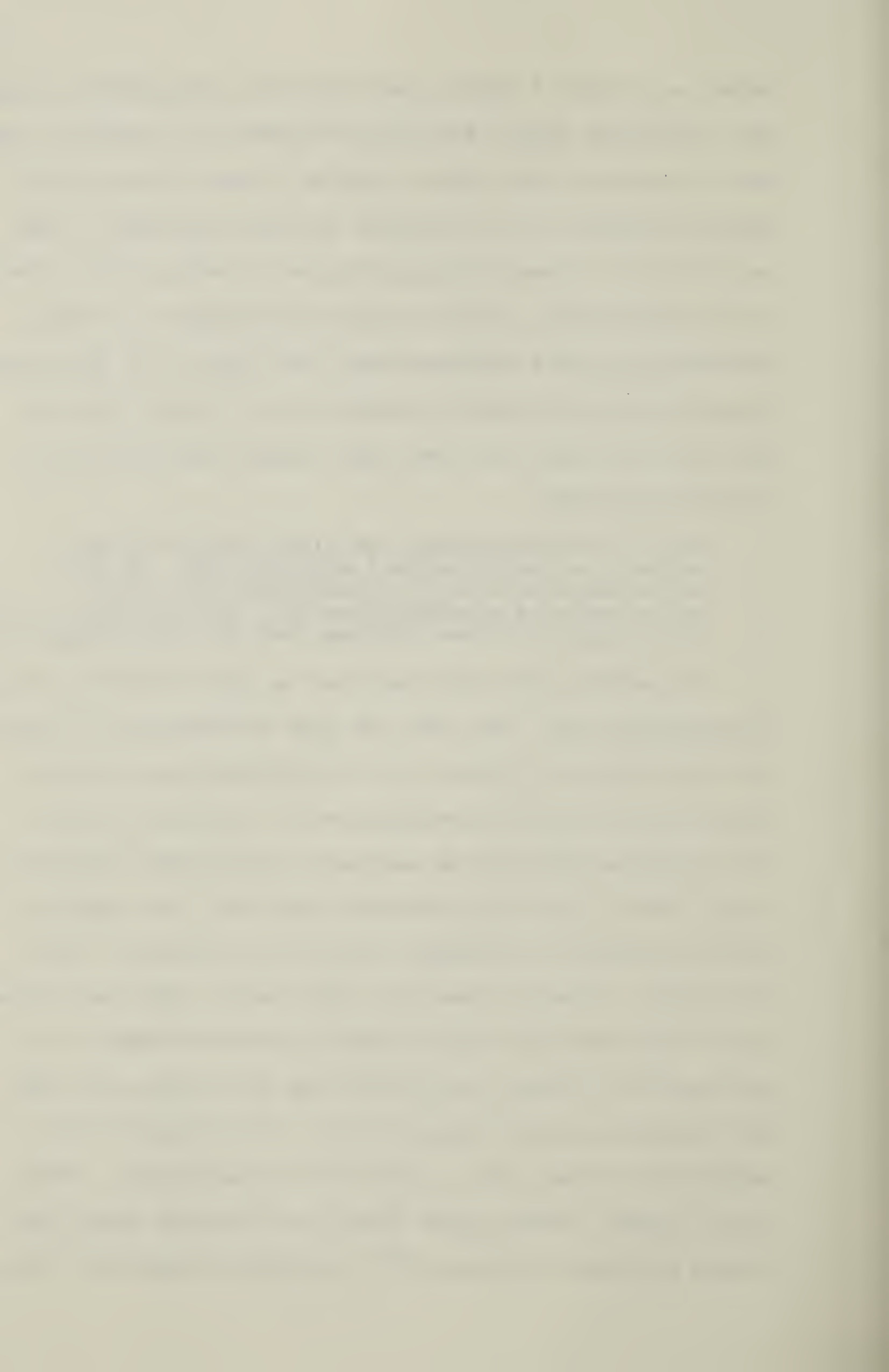
Wie aber verhält sich Demetrius in diesem Konflikt? Eben noch war er "gütig wie die Sonne" (154), aber unter dem Zwang der Umstände brechen die dunklen Instinkte seiner Natur hervor. Aus dem Betrogenen wird der Betrüger. Er entscheidet sich bewusst für den Betrug, und er verleugnet die Wahrheit: "Zerfallen bin ich mit mir selbst! Ich bin ein Feind der Menschen, ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig!" (101-02) Unter dieser "Wahrheit" versteht Demetrius, wie Wolfgang Binder betont, nicht die "sittliche Wahrhaftigkeit," sondern seine "Legitimität,"[319] die durch die Enthüllung des Betrugs zerstört ist. Er sieht nur die Tatsache des Betrugs: "'Du hast mir das Herz meines Lebens durchbort, du hast mir den Glauben an mich



selbst entrissen'" (101), aber nicht die Möglichkeit, sich als sittlicher Mensch über sein Schicksal zu erheben. Nur wenn Demetrius bereit wäre, sich zu seinem Betrug zu bekennen, könnte er die sittliche Freiheit erlangen. Aber er hält statt dessen bis zum Schluss an seiner Rolle fest. Er ist nicht fähig, sich entsagend und sühnend zu einer erhabenen Handlung durchzuringen, wie dies z. B. Don Cesar, Johanna und Maria Stuart gelungen ist. Diesen Verzicht auf eine sittliche Tat aber sieht Binder als den folgerechten Abschluss

> eines Charakterbildes, das nicht auf sittliche, sondern auf Naturfreiheit angelegt ist. Da diese Naturfreiheit zwar absolute Freiheit, aber nicht Freiheit zum Absoluten ist, kann sie sich auch gegen die Natur richten, der sie entspringt.[320]

Es handelt sich bei Demetrius um eine eindeutige Willensentscheidung. Der Held ist also keineswegs ein Spielball des Zufalls, sondern die Selbstbestimmung des Menschen ist auch hier ausschlaggebend. Demetrius beruft sich in seinem Entschluss auf seine politische Verantwortung, die es ihm nicht gestatte, das Volk "ins Unglück, in die Anarchie" zu stürzen und ihm "den Glauben" (102) zu nehmen. Dies ist zwar ein edles Motiv, aber Demetrius sucht sich damit vor sich selbst zu rechtfertigen. Bezeichnend ist, dass Schiller ihn nur die Gründe, die für die Behauptung seiner Rolle als Zar entscheidend sind, aussprechen lässt, nicht aber die Gegenargumente. Demetrius glaubt, durch eigene Kraft das fehlende Recht der Geburt ersetzen zu können.[321] Ausserdem bringt sein Weg

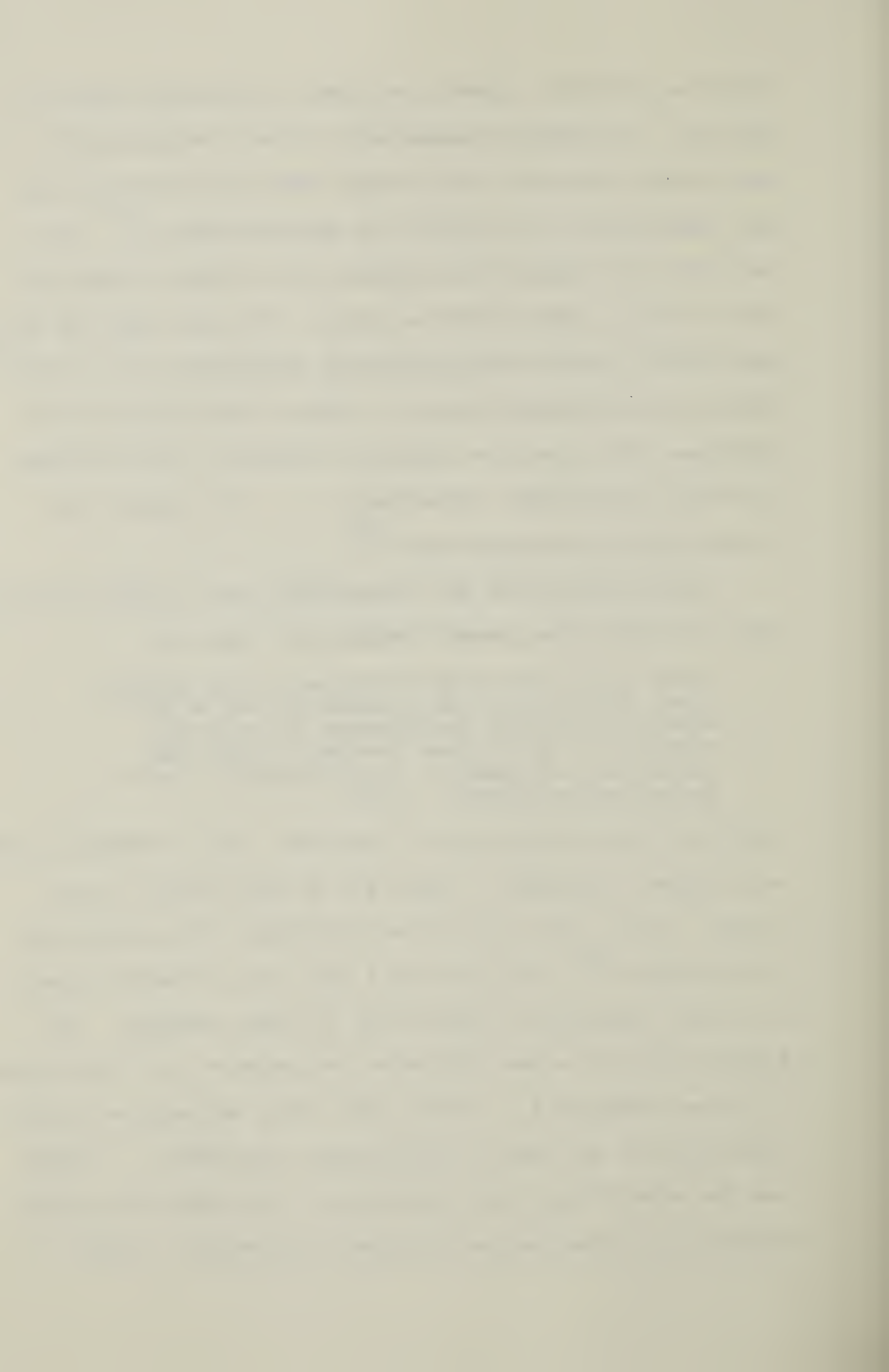


nicht den Frieden, sondern er führt zu Tyrannei und Rebellion. In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich mit dem Betrüger Warbeck interessant; denn er ist in der Lage, zwischen Sein und Schein zu unterscheiden.[322] Warbeck wird die Möglichkeit gegeben, den echten Prätendenten zu töten, aber er tut es nicht. Er wird sogar zu seinem Retter, als er den schlafenden Plantagenet vor seinen Mördern in Sicherheit bringt. Während Demetrius seinen Mitwisser tötet und die Wahrheit erstickt, wirft Warbeck in "einer unendlichen Freudigkeit . . . die ganze Last seiner bisherigen Qualen ab."[323]

Nachdem Demetrius nun wissentlich zum Betrüger geworden ist, geht eine grosse Wandlung mit ihm vor:

> Schon ist er der alte nicht mehr, ein tyrannischer Geist ist in ihn gefahren aber er erscheint jezt auch furchtbarer und mehr als Herrscher. Sein böses Gewissen zeigt sich gleich darinn, dass er mehr exigiert, dass er despotischer handelt. (102)

Durch die Entdeckung seiner "Nullität" (220) verändert sich sein ganzer Charakter. Statt ihn zu sich selbst zu erwecken, treibt sie ihn in die despotische Übersteigerung seines Wahns.[324] Weil er nicht mehr an sich selbst glauben kann, zweifelt er jetzt auch an allen anderen. Das äussert sich in einem finsteren Despotismus, in Misstrauen und Gewalttätigkeit. Jedoch ruft diese Haltung nur Widerstand hervor, an dem er schliesslich scheitert. So wird aus dem schuldlosen und hochherzigen Jüngling der Samborszenen ein verzweifelter Betrüger und Despot. In der



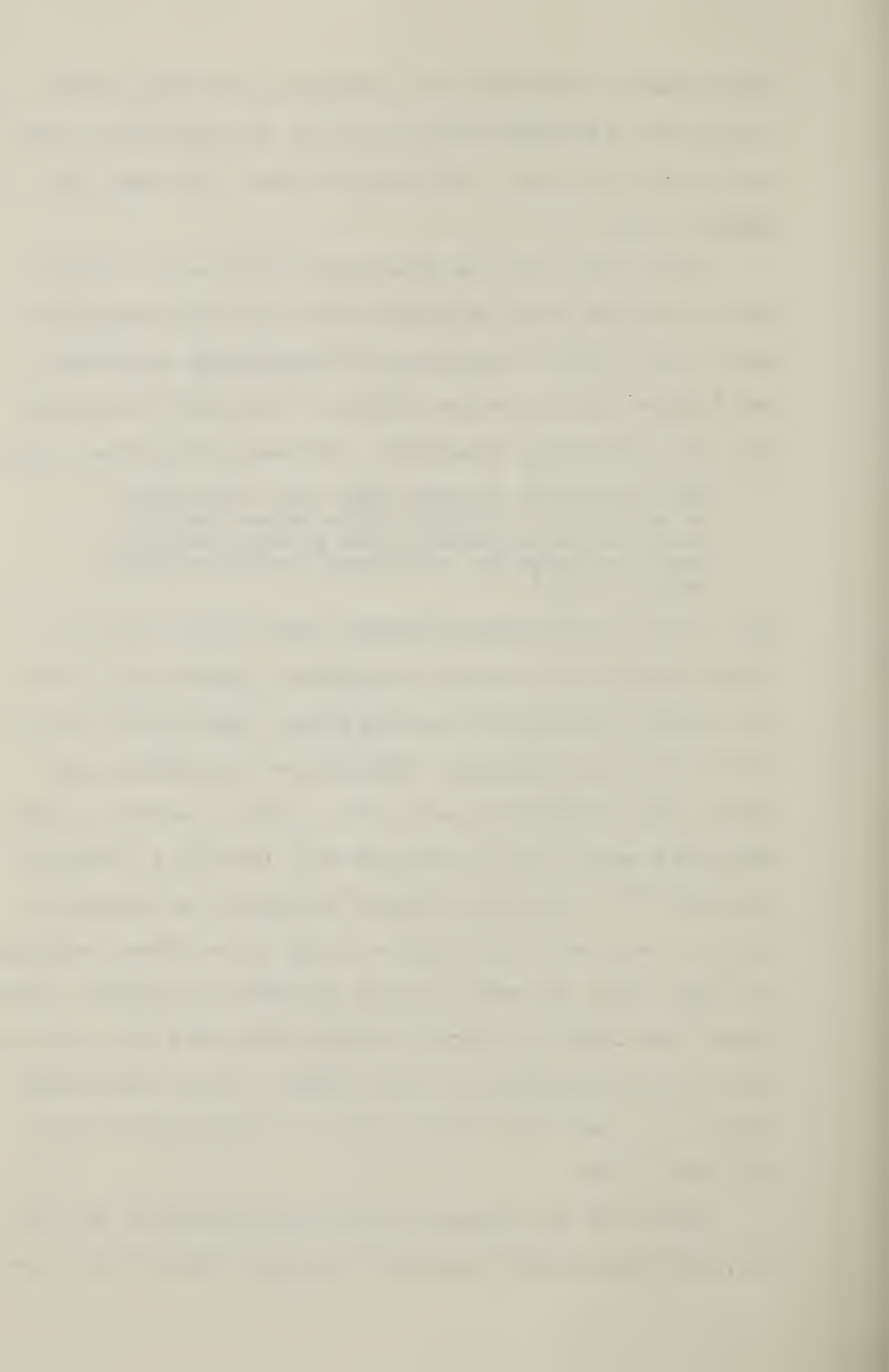
gleich darauf stattfindenden Begegnung mit Marfa ruft er ihr mit Selbstüberhebung zu: "Bin ich dein Sohn nicht so bin ich der Czar, ich habe die Macht, ich habe das Glück!" (159)

Schon bald nach dem Einzug in Moskau wird offenbar, dass Demetrius seine Herrschaft als Zar nicht behaupten kann. Der inneren Zerstörung des Demetrius entspricht der äussere Zerfall seiner Macht. Polen und Russen stehen sich feindselig gegenüber. Im Szenar heisst es dazu:

> Das furchtbare Element trägt ihn nun selbst, er beherrscht es nicht, er wird von der Gewalt fremder Leidenschaften geführt, und ist jezt gleichsam nur ein Mittel und eine Nebensache. (161)

Aber dieses "furchtbare Element" wurde nicht nur durch fremde Ränke und Intrigen geschaffen, sondern auch durch die eigenen Handlungen des Demetrius, durch seinen Machttrieb und seinen Ehrgeiz. Während er im Aufstieg noch Subjekt der Geschichte war, ist er jetzt, nachdem er den Höhepunkt seiner Macht erreicht hat, bereits ein Objekt geworden.[325] Von seinem Beginn in Sambor ist Demetrius jetzt so weit entfernt, dass er sich selbst fremd vorkommt. Er fragt daher am Ende in einem Gespräch mit Kasimir, dem Bruder der Lodoiska, der ihn begleitete und sich beim Ausbruch der Verschwörung für ihn opfert, "nach jenem Jüngling, d. i. nach sich selbst als ob er eine fremde Person wäre." (84)

Nicht nur die Arroganz und Eigenmächtigkeit der Polen, mit deren Hilfe Demetrius die Macht erlangt hat, er-



regt Widerstand, sondern auch seine eigenen Reformen rufen Unzufriedenheit hervor. Demetrius verliert den Zusammenhang mit dem Volk und wird immer abhängiger von seinen Werkzeugen. Diese entfremden ihn von seinen Untertanen und machen es ihm unmöglich, den Rat des polnischen Königs zu befolgen. Er verletzt die Sitten und Gebräuche des Landes und vernachlässigt die Zarinmutter. Er hat es nicht verstanden, ihr den Ersatz zu bieten, den er ihr versprochen hatte. Die Folge ist, dass allmählich Zweifel an der Echtheit des Demetrius laut werden. Die Ankunft Marinas mit ihrem grossen polnischen Gefolge verschlimmert nur noch die Situation. Nach der Trauung gesteht ihm die zur Zarin gewordene Marina, dass sie ihn von Anfang an nicht für den echten Demetrius gehalten habe und lediglich als Werkzeug benutzte. Noch in der Hochzeitsnacht kommt es zu einem Aufstand, was der Grund dafür ist, dass der Titel des Dramas zuerst "Die Bluthochzeit zu Moskau" lauten sollte. Demetrius flüchtet sich vor den Rebellen zu Marfa, aber als sie sich jetzt, auf ihr Gewissen befragt, für ihn erklären soll, schweigt sie und verleugnet ihn damit. Demetrius, der in Sambor "die Gnade Gottes hat und der Menschen," wird in Moskau ermordet wie Wallenstein in Eger. Auch sein Tod ist die Folge seiner eigenen Handlungen, die auf ihn zurückkommen, und somit zeigt sich auch hier das Walten der Nemesis. Bei Demetrius kann, wie das Goethe schon im Hinblick auf Wallenstein getan hat, von einer "phantastischen

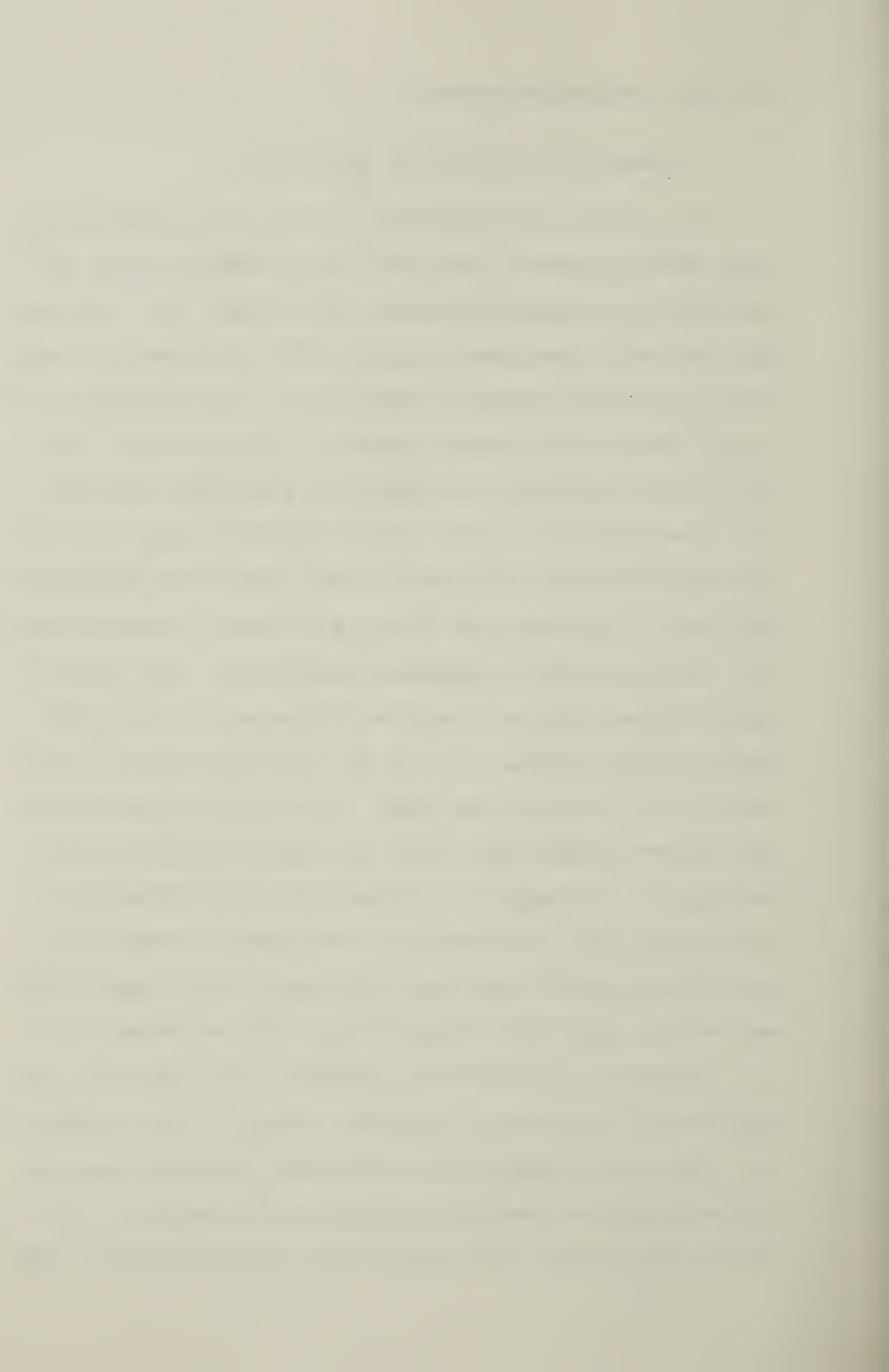


Existenz" gesprochen werden.

i) Romanow als Gegenbild Demetrius'

Mit dem Tod des Demetrius ist das Drama jedoch noch nicht abgeschlossen. Nach Schillers Angaben sollte der Auftritt eines Kosaken folgen, der es durch List oder Zufall versteht, das Zarensiegel an sich zu nehmen, um später als zweiter Demetrius aufzustehen. Sein Monolog sollte das Drama beschliessen, indem er "in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken lässt und gleichsam das Alte von neuem beginnt." (167) Wollte Schiller damit die sinnlose Wiederkehr des gleichen in der Geschichte darstellen? Das würde allerdings der Vision des Romanow widersprechen, die diesem Geschehen gegenübergestellt ist. Er ist der angekündigte, spätere, legitime Herrscher, und die Erscheinung der Axinia, die ihn auf den Thron beruft, soll, wie Schiller betont, das Gemüt "durch ein erhabenes Ahnden höherer Dinge" (154) über das Stück hinausheben und beruhigen. Der Beginn des Dramas mit dem "stürmevollen Reichstag" (137) zu Krakau und der Ausblick am Ende auf neue Stürme zeigt, dass zwar Einzelschicksale abgeschlossen werden, aber die Geschichte als Zeit weitergeht.[326]

Romanow aber stellt das Gegenbild des Demetrius dar. Durch eine "wunderbare himmlische Gewalt" (154) sollte er von jeder Einmischung in die blutigen Unternehmungen gegen den falschen Demetrius zurückgehalten werden. So ist er der einzige, der völlig frei von Schuld ist. Aus-

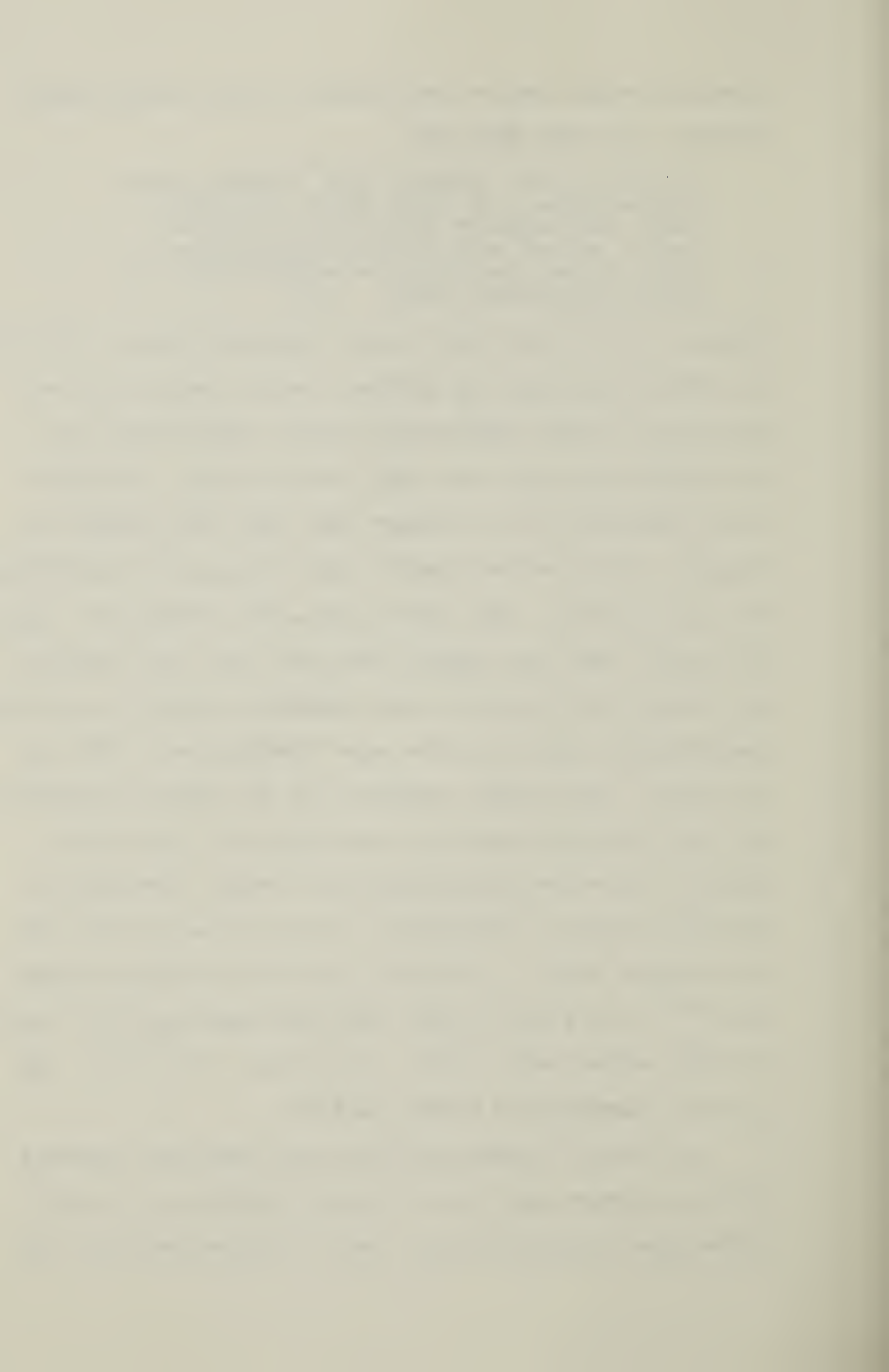


drücklich wird Romanow von Schiller eine "schöne Seele" genannt. Er sagt über ihn:

> Ist eine reine, loyale, edle Gestalt, eine schöne Seele. Er folgt bloss dem Recht, Rache und Ehrsucht sind fern von seiner Seele, er hat Muth und Festigkeit wo es gilt, er hat zur Axinia eine zärtliche wie wohl hofnungslose Liebe. (212)

Romanow bleibt Boris und seinem Geschlecht treu, weil er in dessen Regierung das grössere Recht erkennt, das er aus einer inneren Überzeugung heraus verteidigen muss. Auch Axinia und Lodoiska sind schöne Seelen. Lodoiska liebt Demetrius, aber entsagt ihm, ohne nach Gründen zu fragen. Ihren Bruder Kasimir gibt sie ihm als Beschützer mit auf den Weg. Zwar fällt Axinia der Intrige der Marina zum Opfer, aber sie begrüsst den Tod; denn sie fürchtet, mit Gewalt zur Gemahlin eines Betrügers gemacht zu werden. Ausdrücklich wird ihr Opfer als "schöner Tod" (120) bezeichnet. Durch seine Berufung auf den Thron unterscheidet sich Romanow sowohl von Demetrius als auch Boris. Während diese ihre Legitimität auf Geburt, Beweise und Errungenschaften zurückführen, wird Romanow sie "in der Form seines Seins, in Reinheit und Gerechtigkeit begründen."[327] Aus diesem Grunde ist auch gegen jene die Legitimität selbst aufgestanden und hat sie vernichtet, während sie Romanow vom Himmel zufällt.

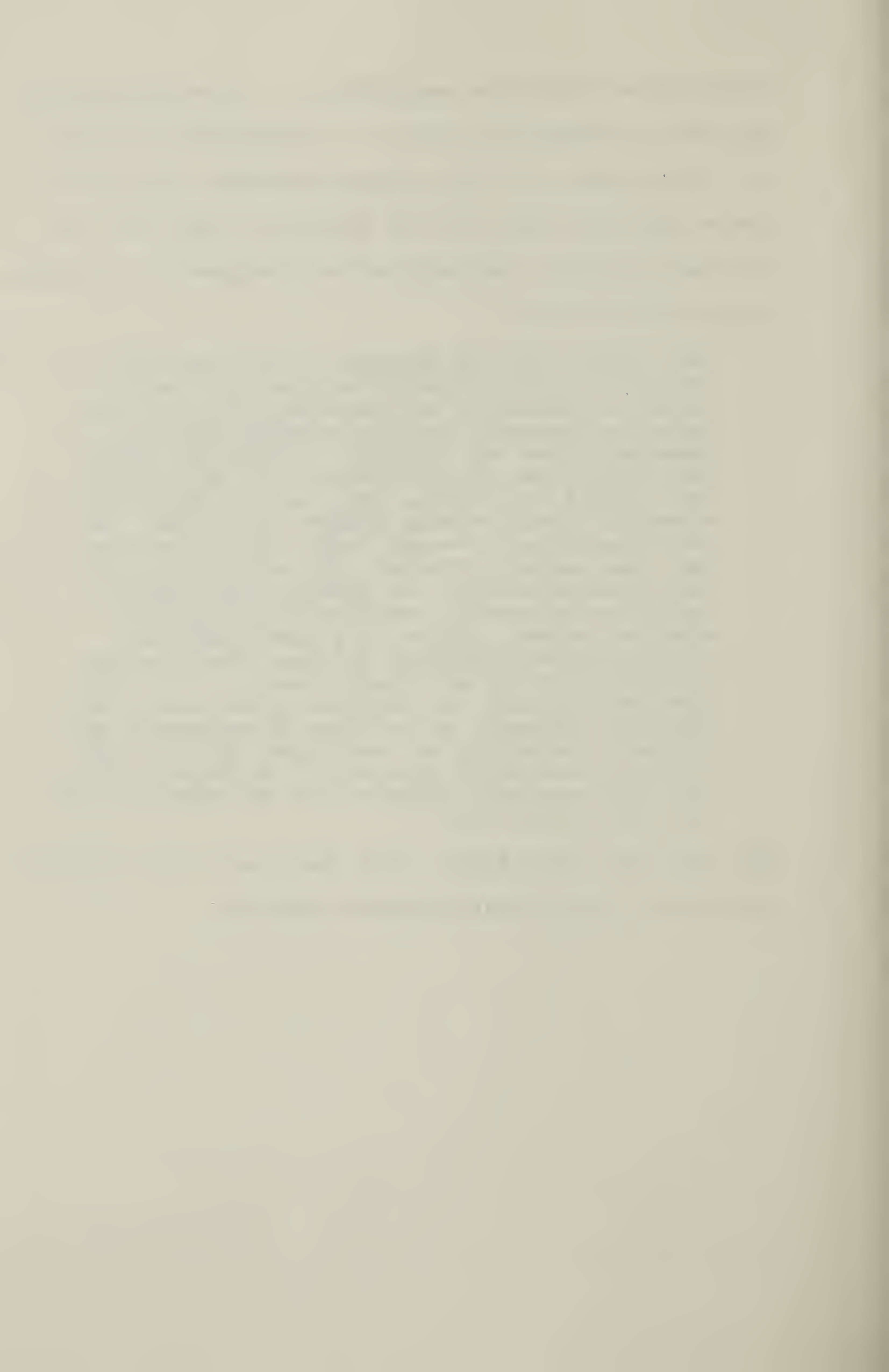
Das letzte fragmentarische Werk Schillers bedeutet also keineswegs eine Abwendung des Dichters von seiner bisherigen Geisteshaltung. Auch in diesem Werk ist der



Schillersche Idealismus gegenwärtig. Allerdings hat er hier viel konsequenter als in der Wallenstein-Trilogie den Titelhelden als einen naiven Charakter dargestellt. Goethe hat sich nach dem Tode Schillers lange mit dem Gedanken getragen, das Werk seines Freundes zu vollenden. Er sagt selbst dazu:

> Nun brannt' ich vor Begierde unsere Unterhaltung, dem Tode zu Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis in's Einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaction eigener und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte. Unsere gemeinsamen Freunde hofft' ich zu verbinden; das deutsche Theater, für welches wir bisher gemeinschaftlich, er dichtend und bestimmend, ich belehrend, übend und ausführend gearbeitet hatten, sollte, bis zur Herankunft eines frischen ähnlichen Geistes, durch seinen Abschied nicht ganz verwais't sein. . . . Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf.[328]

Aber auch das unvollendete Werk lässt den hohen künstlerischen Wert von Schillers Entwurf erkennen.



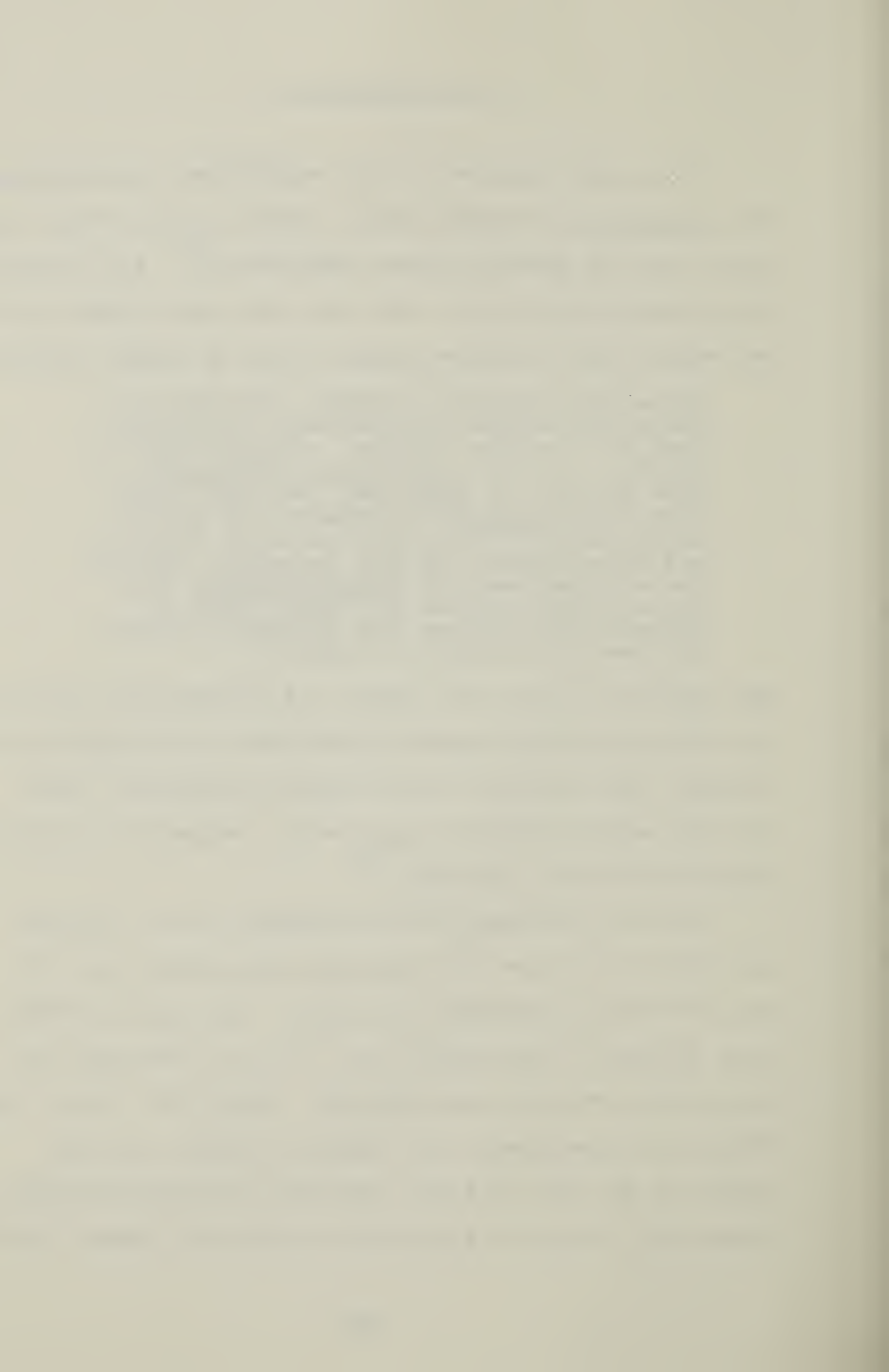
V) SCHLUSSBEMERKUNG

Noch bevor Schiller mit der endgültigen Ausarbeitung der Wallenstein-Trilogie begann, nannte er sich selbst in einem Brief an Humboldt einen Idealisten.[329] Als solchen bezeichnete er sich auch noch fast zehn Jahre später kurz vor seinem Tode in seinem letzten Brief an diesen Freund:

> Und am Ende sind wir ja beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, dass die Dinge uns formten, und nicht wir die Dinge. . . . Die speculative Philosophie, wenn sie mich je gehabt hat, hat mich durch ihre hohle Formeln verscheucht, ich habe auf diesem kahlen Gefild keine lebendige Quelle und keine Nahrung für mich gefunden; aber die tiefen Grundideen der Idealphilosophie bleiben ein ewiger Schatz und schon allein um ihrentwillen muss man sich glücklich preisen, in dieser Zeit gelebt zu haben.[330]

Für Humboldt selbst waren gerade die Dichtung und Philosophie die notwendigen Darstellungsformen des Schillerschen Geistes. Sie waren in den Bedingungen begründet, denen sich der moderne Dichter gegenübersah, während der antike Dichter der Natur nahestand.[331]

Auch die Auffassung des Schicksals und der Nemesis, wie sie in den Dramen des Dichters dargestellt ist, ist eng mit diesem Idealismus verbunden. Das kommt in Schillers Glauben an den Menschen und an seine Bestimmung zur moralischen Freiheit zum Ausdruck. Während die Helden in Schillers Jugenddramen noch impulsiv handeln und sich nicht mit dem Für und Wider ihres Tuns auseinandersetzen, kennen die Helden der klassischen Dramen die Folgen ihres



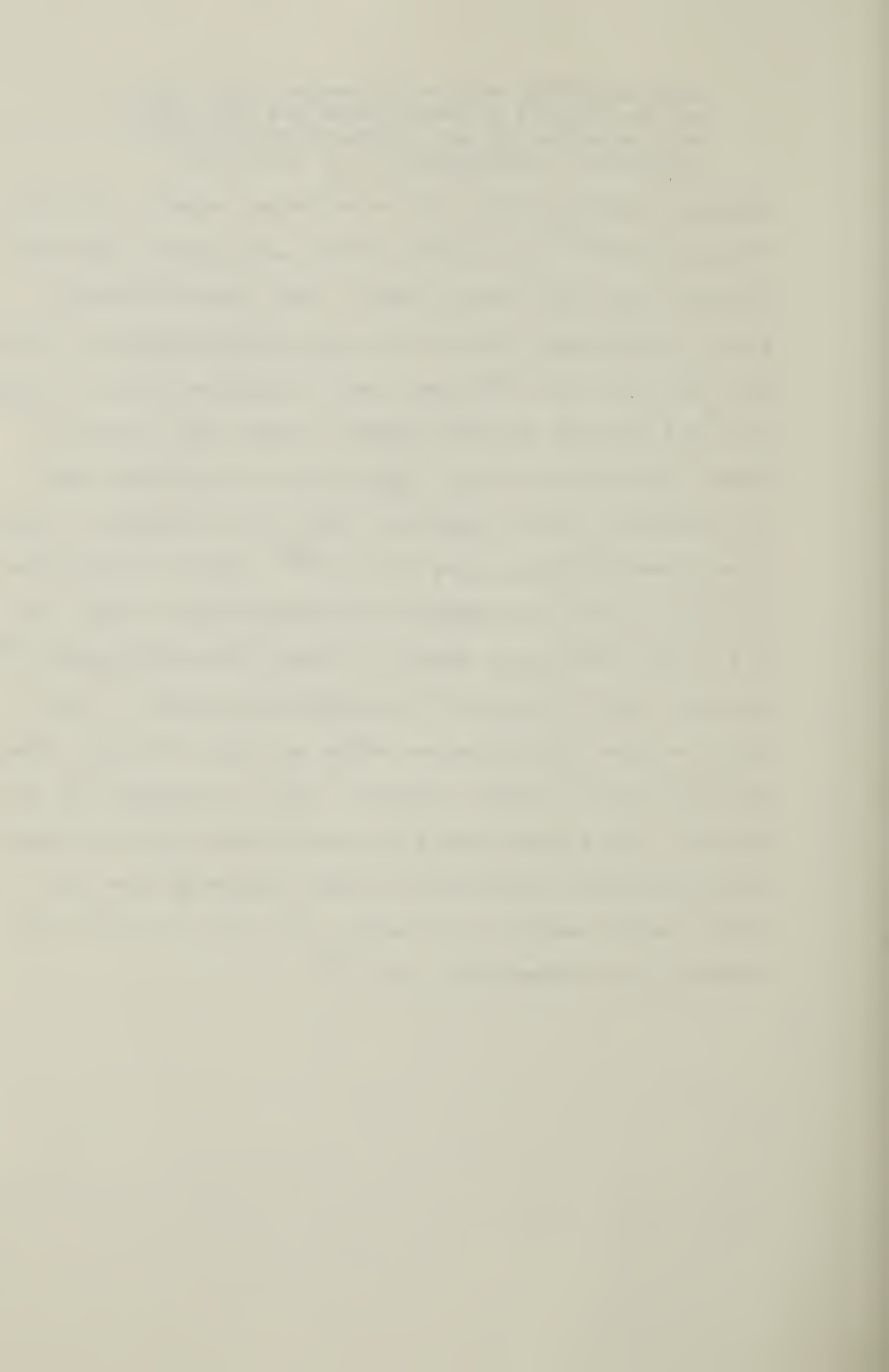
Tuns. Das Sittengesetz ist jetzt nicht mehr in einer dem Menschen vorgegebenen Ordnung vertreten, sondern es liegt in dem Menschen selbst. Er ist aufgerufen, sich in freier Selbstbestimmung für die sittliche Tat zu entscheiden. Denn, wie Schiller betont: "Nur seine Fähigkeit als ein sittliches Wesen zu handeln, giebt den Anspruch auf Freiheit."[332] Der Mensch ist zwar in die Wirklichkeit des irdischen Lebens verflochten, aber er kann sie auch durchbrechen; denn er ist nicht nur sinnliche Natur. Die Schillerschen Helden sind sich durchaus ihrer schicksalhaften Verknüpfung in das Dasein bewusst und kennen seine unerbittliche Härte, aber sie haben zugleich auch die Möglichkeit, aus sich selbst heraus die moralische Freiheit zu erkämpfen. In dieser Fähigkeit zur moralischen Existenz zeigt sich die Annäherung des Menschen an das Göttliche. Jedoch bedeutet dabei die Absage an die sinnliche Natur keineswegs eine endgültige Abkehr vom wirklichen Leben, sondern gerade der Versuch, es zu gestalten und die Kluft zwischen der sittlichen und sinnlichen Natur zu überbrücken.

Es wird offenbar, dass eine derartige Überwindung des Schicksals eine ungeheure Kraft und gewaltige Anstrengung beim Menschen voraussetzt. Schiller stellte hohe Anforderungen nicht nur an seine Helden, sondern auch an sich selbst. Das zeigt sein ganzes Leben, und daher konnte Goethe von ihm sagen:



> Alle acht Tage war er ein anderer und ein vollendeterer; jedesmal wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil.[333]

Schiller gehörte nicht, wie er erkennen musste, zu jenen "Glücklichen"[334] wie Goethe, deren Leben unter einer besonderen Huld der Götter stand. Sein Leben bedeutete einen unablässigen Kampf mit einem erbarmungslosen Schicksal, das ihn schon früh mit dem Tod konfrontierte. Lange nach dem Tod des Freundes sprach Goethe daher noch von einer "Christus-Tendenz," die Schiller eingeboren war: "er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln. Seine innere Beschäftigung ging dahin."[335] Daher ist auch das Wort des grossen Pessimisten Nietzsche höchst ungerecht, als er den Idealisten Schiller einen "Moral-Trompeter"[336] nannte. Denn Schillers Idealismus ist gerade in einer Welt, wo die idealistischen Werte an Kraft verloren haben und nicht mehr passend scheinen, um so wichtiger und wertvoller. Aus diesem Grunde hat auch Thomas Mann in seiner Gedächtnisrede auf Schiller an das strafende Wort des alten Goethe gemahnt, der sagte: "Ihr seid alle viel zu armselig und irdisch für ihn."[337]



ANMERKUNGEN

S. 1-3

[1]Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Über Wallenstein" (um 1800), Schillers Wallenstein, Hrsg. Fritz Heuer und Werner Keller (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977), S. 15-16.

[2]P. A. Claassen, The Fate-Question in the Dramas and Dramatical Concepts of Schiller in Contrast to the Real So-called Fate-Dramas, Diss. Chicago o. J. (Leipzig: G. Fock, 1910), S. 12-13.

[3]Gerhard Fricke, Der religiöse Sinn der Klassik Schillers: Zum Verhältnis von Idealismus und Christentum (München, 1927; Nachdr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968), S. 88.

[4]Wilhelm Spengler, Das Drama Schillers: Seine Genesis (Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1932), S. 33.

[5]Gerhard Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1930, S. 24.

[6]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 52.

[7]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 65.

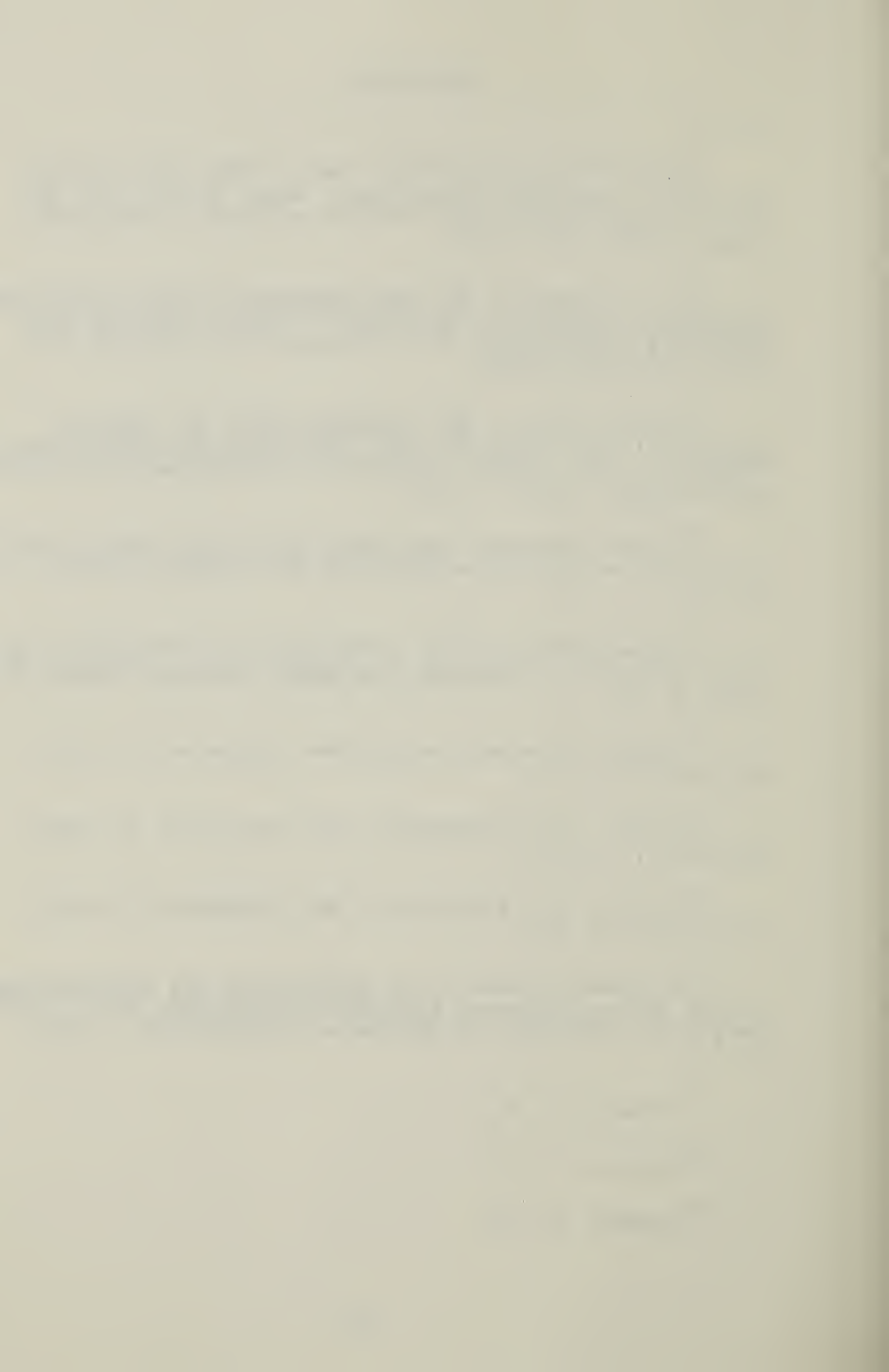
[8]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 67.

[9]Elisabeth Klemann, Die Entwicklung des Schicksalsbegriffs in der deutschen Klassik und Romantik, Diss. Heidelberg 1936 (Würzburg: Buchdruckerei Richard Mayr, 1936), S. 40.

[10]Klemann, S. 41.

[11]Klemann, S. 41.

[12]Klemann, S. 46.



S. 3-6

[13]Klemann, S. 49.

[14]Werner Psaar, Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist (Berlin: Verlag Dr. Emil Ebering, 1940), S. 71.

[15]Psaar, S. 258.

[16]Gisela Wagner, Die Schicksalserfahrung Schillers, Diss. Göttingen 1947, S. 2-83.

[17]Max Kommerell, "Schiller als Gestalter des handelnden Menschen," Geist und Buchstabe der Dichtung (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, [5]1962), S. 144 und 148. Siehe auch in derselben Ausgabe Max Kommerell, "Schiller als Psychologe," S. 175-242.

[18]Wagner, S. 42.

[19]Herbert Cysarz, Schiller (Halle an der Saale, 1934; Nachdr. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967), S. 309.

[20]Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, [2]1959), S. 300.

[21]Paul Böckmann, Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens (Dortmund, 1925; Nachdr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967), S. 86.

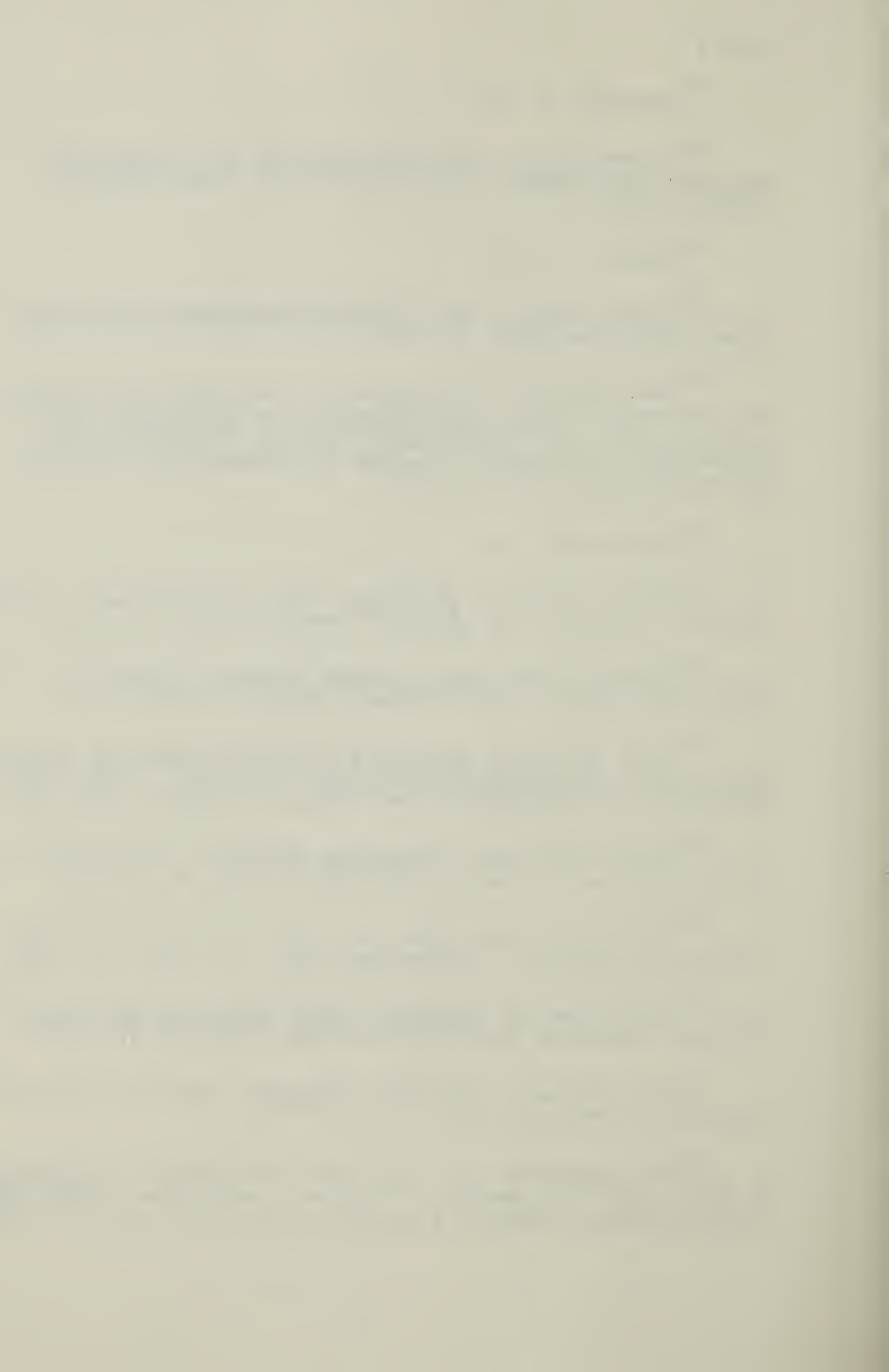
[22]Benno von Wiese, Friedrich Schiller (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959), S. 625-77.

[23]Gerhard Kaiser, "Die Idee der Idylle in Schillers 'Braut von Messina,'" Wirkendes Wort, 21 (1971), S. 299.

[24]Fritz Strich, Schiller: Sein Leben und sein Werk (Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, [1928]), S. 435.

[25]Emil Staiger, Friedrich Schiller (Zürich; Atlantis Verlag AG, 1967), S. 165.

[26]Emil Staiger, "Zu Schillers 'Agrippina,'" Trivium, 8 (1950), 249-75; Nachdr. "Schiller: Agrippina," Kunst der Interpretation (Zürich: Atlantis Verlag AG, 1955), S. 146.



S. 6-11

[27]Florian Prader, Schiller und Sophokles (Zürich: Atlantis Verlag AG, 1954), S. 140.

[28]Storz, S. 301.

[29]Böckmann, S. 76.

[30]Clemens Heselhaus, "Die Nemesis-Tragödie: Fiesco - Wallenstein - Demetrius," Der Deutschunterricht, 4, Heft 5 (1952), S. 45.

[31]Joachim Müller, "Schillers Jenaer Jahrzehnt," Schiller: Reden im Gedenkjahr 1959, Hrsg. Bernhard Zeller (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1961), S. 215.

[32]Wolfgang Wittkowski, "Octavio Piccolomini: Zur Schaffensweise des 'Wallenstein'-Dichters," Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 5 (1961), S. 13.

[33]Wittkowski, S. 14.

[34]Wittkowski, S. 17.

[35]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 675.

[36]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 675.

[37]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 677.

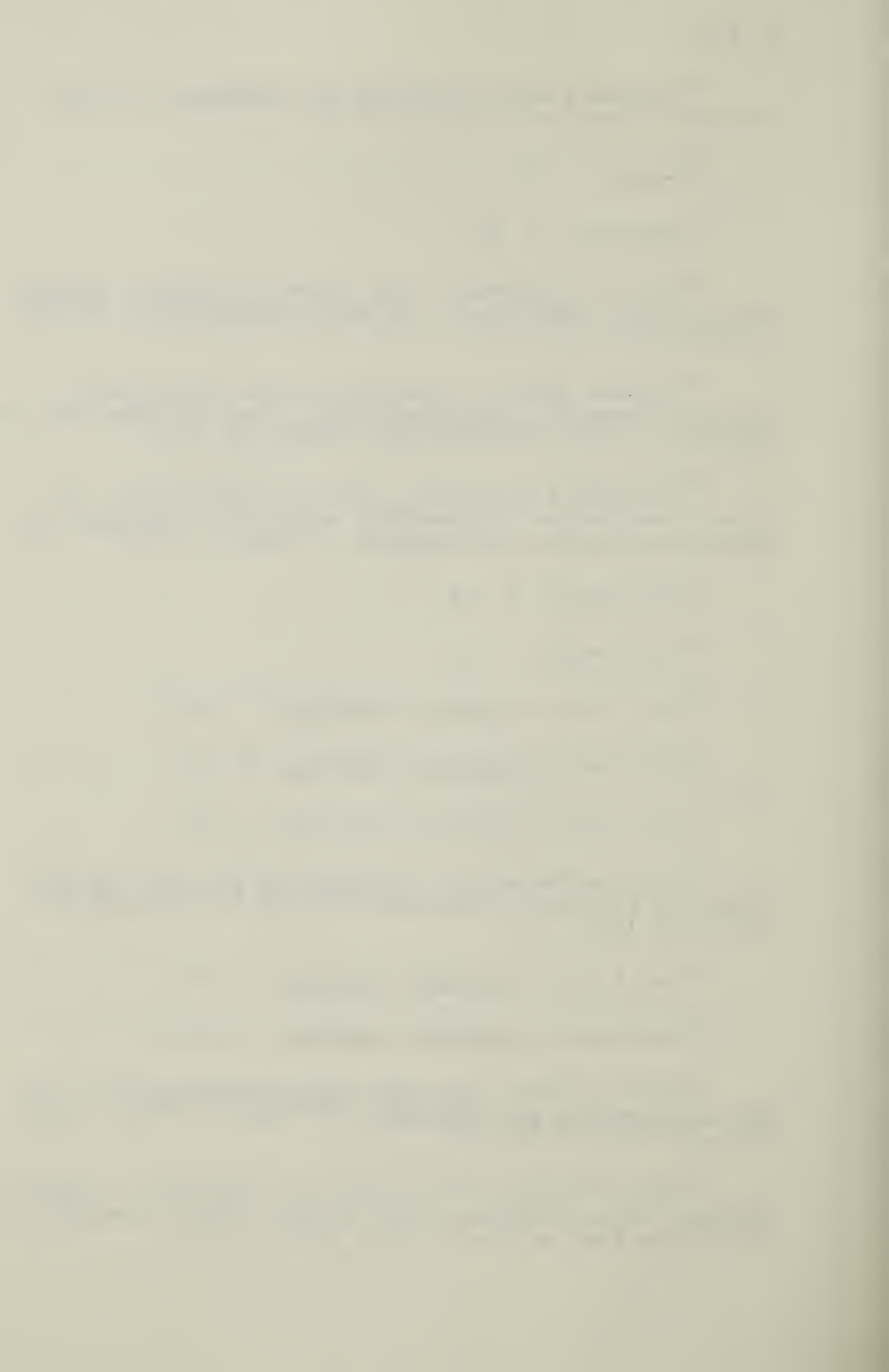
[38]Gert Sautermeister, Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1971), S. 157.

[39]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 180.

[40]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 685.

[41]Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, [17]1978), S. 110.

[42]Paul Tillich, "Philosophie und Schicksal," Kant-Studien, Hrsg. Paul Menzer und Arthur Liebert (Berlin: Pan-Verlag Kurt Metzner, 1929), XXXIV, S. 301.



S. 11-18

[43]Walter Benjamin, "Schicksal und Charakter," Illuminationen: Ausgewählte Schriften (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1955), S. 47.

[44]Martin P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion, Bd. I: Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft (München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, ³1955), S. 740.

[45]Heselhaus, "Die Nemesis-Tragödie," S. 41.

[46]Schiller an Körner vom 8. August 1787, Nr. 207.

[47]Johann Gottfried Herder, "Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild," Herders Sämtliche Werke, Hrsg. B. Suphan (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1888), XV, S. 395-428.

[48]Herder, "Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild," S. 410.

[49]Herder, "Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild," S. 413.

[50]Herder, "Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild," S. 419.

[51]Herder, "Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild," S. 416.

[52]Johann Gottfried Herder, "Das eigene Schicksal," Herders Sämtliche Werke, XVIII, S. 404-20.

[53]Herder, "Das eigene Schicksal," S. 405.

[54]Johann Gottfried Herder, "Nemesis der Geschichte," Herders Sämtliche Werke, XXIV, S. 327.

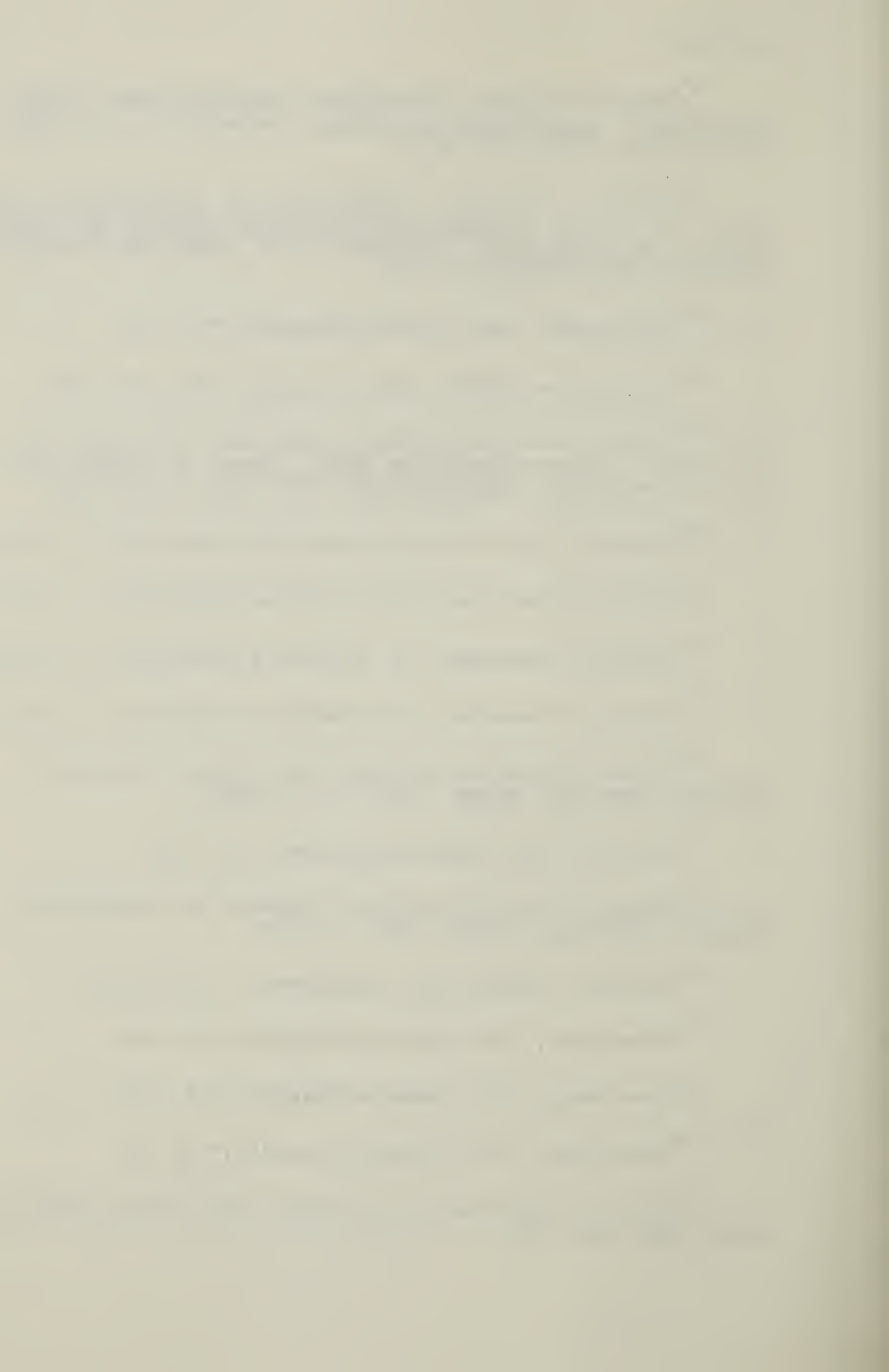
[55]Herder, "Nemesis der Geschichte," S. 334-35.

[56]Heselhaus, "Die Nemesis-Tragödie," S. 45.

[57]Heselhaus, "Die Nemesis-Tragödie," S. 46.

[58]Heselhaus, "Die Nemesis-Tragödie," S. 45.

[59]So z. B. im Brief an Caroline von Wolzogen vom 7. Juni 1884, Nr. 107.



S. 18-24

[60]Schiller an Ferdinand Huber vom 5. Oktober 1785, Nr. 144.

[61]Schiller an Jens Baggesen vom 16. Dezember 1791, Nr. 592.

[62]Schiller an Jens Baggesen vom 16. Dezember 1791, Nr. 592.

[63]Staiger, _Friedrich Schiller_, S. 20.

[64]Wagner, S. 9-11.

[65]Schiller, "Resignation," I, S. 133, V. 95.

[66]Schiller, "Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?", V, S. 827.

[67]Schiller, "Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?", S. 828.

[68]Schiller, "Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung," IV, S. 44-45.

[69]Schiller, "Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung," S. 45.

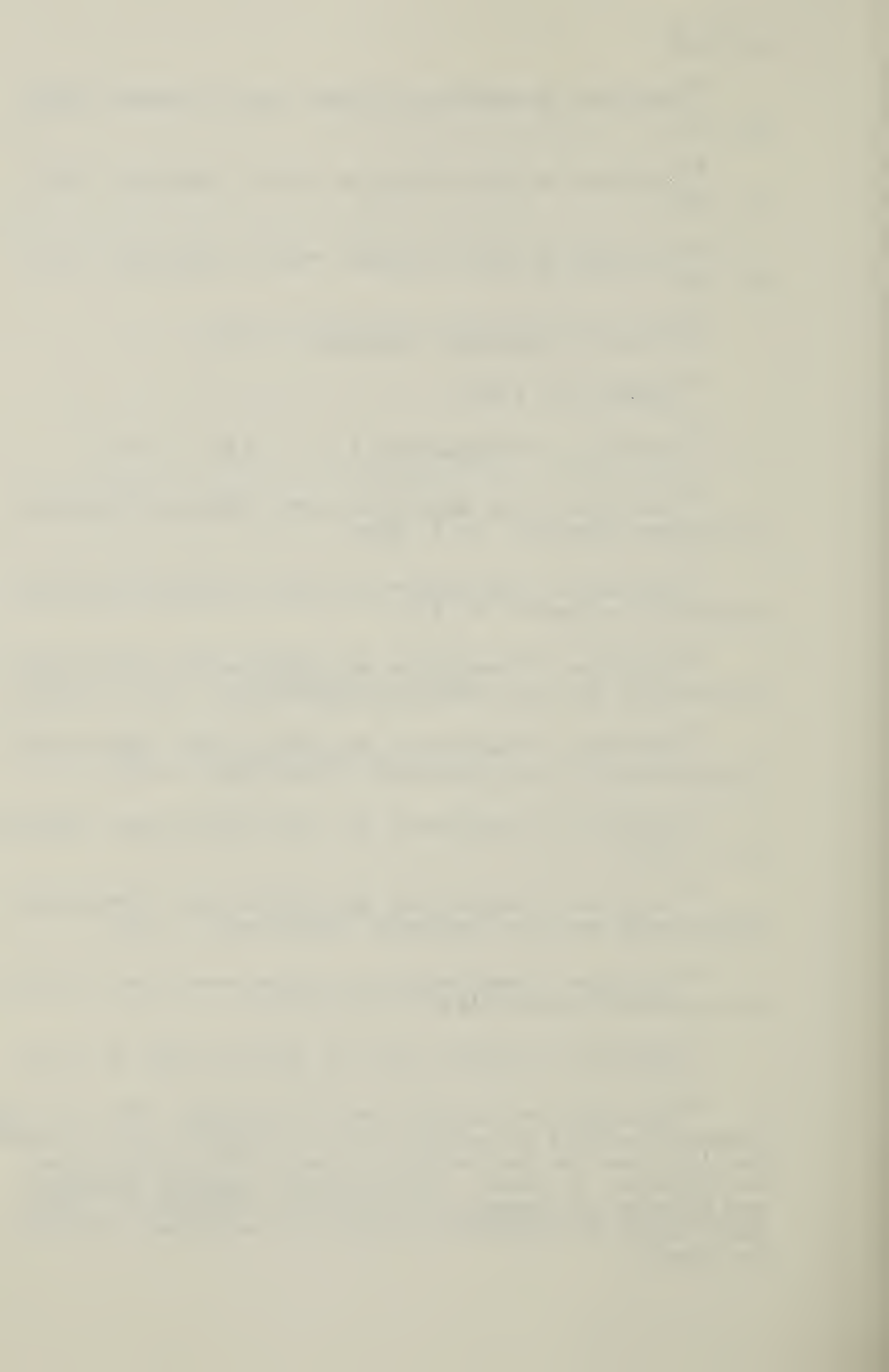
[70]Schiller, "Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs," IV, S. 637.

[71]Schiller, "Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung," S. 45.

[72]Schiller, "Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?", IV, S. 764.

[73]Schiller an Körner vom 20. August 1788, Nr. 330.

[74]Schiller an Humboldt vom 17. Februar 1803, Nr. 1846. Humboldt spricht in seinem Brief an Schiller vom 6. November 1795 von dem Unterschied zwischen den griechischen und modernen Dichtern. _Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt_, Hrsg. Albert Leitzmann (Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, [3]1900), S. 192-97.



S. 24-30

[75]Schiller, "Über die tragische Kunst," V, S. 380-81.

[76]Schiller, "Über die tragische Kunst," S. 381.

[77]Schiller, "Über die tragische Kunst," S. 381.

[78]Schiller an Körner vom 13. Oktober 1789, Nr. 434.

[79]Schiller, "Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen," V, S. 364.

[80]Schiller, "Über das Erhabene," V, S. 792-808. Obwohl dieser Aufsatz erst 1801 veröffentlicht wurde, wird seine Entstehung von der Kritik meistens in die Jahre 1794 bis 1796 verlegt.

[81]Schiller, "Über das Erhabene," S. 804.

[82]Schiller, "Über das Erhabene," S. 805.

[83]Schiller, "Über das Erhabene," S. 806.

[84]Schiller, "Die Worte des Wahns," I, S. 215-16, V. 5-16.

[85]Schiller, "Die Worte des Wahns," S. 216, V. 25-30.

[86]Gerhard Kaiser, _Vergötterung und Tod: Die thematische Einheit von Schillers Werk_ (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967), S. 43.

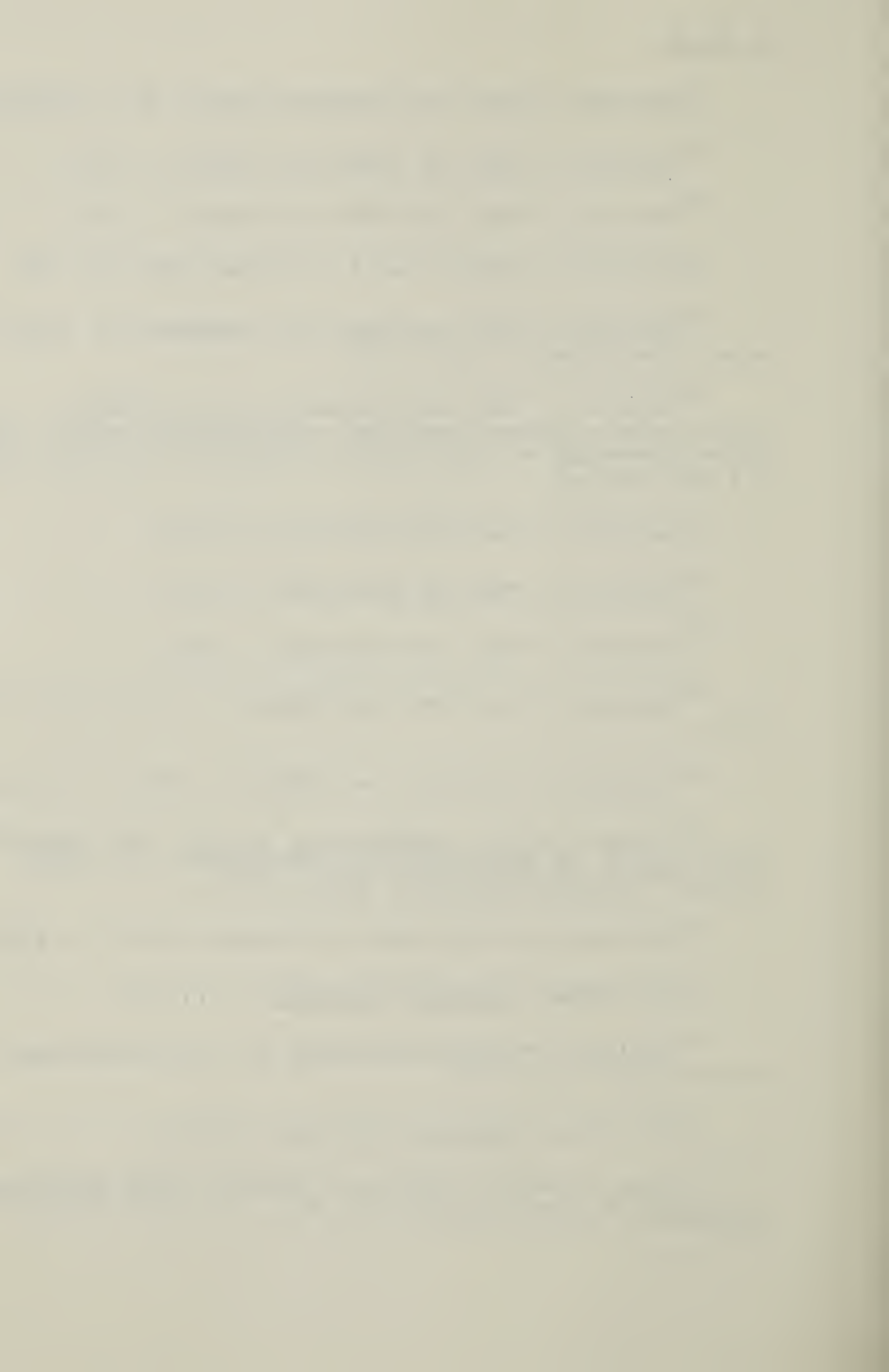
[87]Schiller an Goethe vom 28. November 1797, Nr. 1277.

[88]von Wiese, _Friedrich Schiller_, S. 145-60.

[89]Schiller, "Selbstbesprechung im 'Wirtembergischen Repertorium'," I, S. 624.

[90]von Wiese, _Friedrich Schiller_, S. 156.

[91]Hans Schwerte, "Schillers 'Räuber,'" _Der Deutschunterricht_, 12, Heft 2 (1960), S. 20.



S. 32-45

[92]Das gegen Benno von Wiese, der ausführt, dass es nicht "ein freier Entschluss" Karls ist, sondern vielmehr "eine erzwungene Reaktion auf die in Unordnung geratene Gemeinschaft der Familie." In von Wiese, Friedrich Schiller, S. 148.

[93]Schiller, "Selbstbesprechung im 'Wirtembergischen Repertorium,'" S. 624.

[94]Kaiser, Vergötterung und Tod, S. 12.

[95]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 160.

[96]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 166.

[97]Schiller, "Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen," S. 367.

[98]Schiller, "Vorrede," I, S. 640.

[99]Schiller, "Vorrede," S. 640.

[100]Vgl. hierzu Storz, S. 70-74.

[101]Schiller, "Erinnerung an das Publikum," I, S. 753.

[102]Schiller, "Vorrede," S. 641.

[103]Clemens Heselhaus, "Wallensteinisches Welttheater," Der Deutschunterricht, 12, Heft 2 (1960), S. 69.

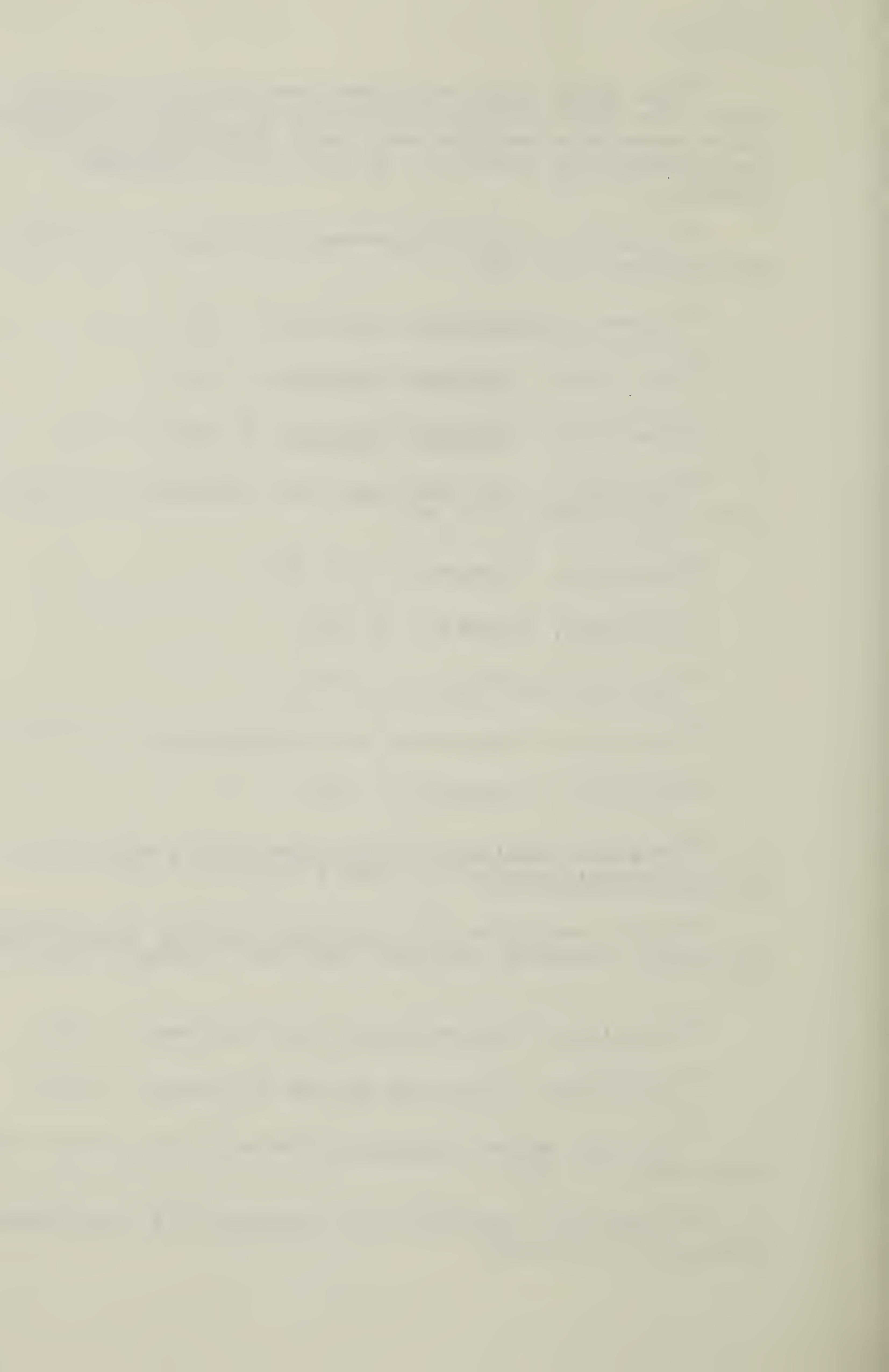
[104]Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel (Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, [5]1961), S. 185.

[105]Schiller, "Erinnerung an das Publikum," S. 752.

[106]Schiller, "Erinnerung an das Publikum," S. 753.

[107]Melitta Gerhard, Schiller (Bern: A. Francke AG. Verlag, 1950), S. 58.

[108]Kommerell, "Schiller als Gestalter des handelnden Menschen," S. 138-39.



S. 46-66

[109] Storz, S. 80.

[110] Strich, S. 91.

[111] von Wiese, Friedrich Schiller, S. 180.

[112] Schiller, "Vorrede," S. 641.

[113] von Wiese, Friedrich Schiller, S. 200.

[114] Kaiser, Vergötterung und Tod, S. 13.

[115] Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 18.

[116] Kurt Hancke, Die Auffassung des Schicksals im deutschen Irrationalismus des achtzehnten Jahrhunderts, Diss. Berlin 1935 (Berlin: Doktordruck-Graphisches Institut Paul Funk, o. J.), S. 44.

[117] Schiller, "Briefe über Don Carlos," 8. Brief, II, S. 253.

[118] Schiller, "Briefe über Don Carlos," 3. Brief, S. 232.

[119] Schiller, "Briefe über Don Carlos," 11. Brief, S. 259-60.

[120] Schiller, "Briefe über Don Carlos," 11. Brief, S. 260.

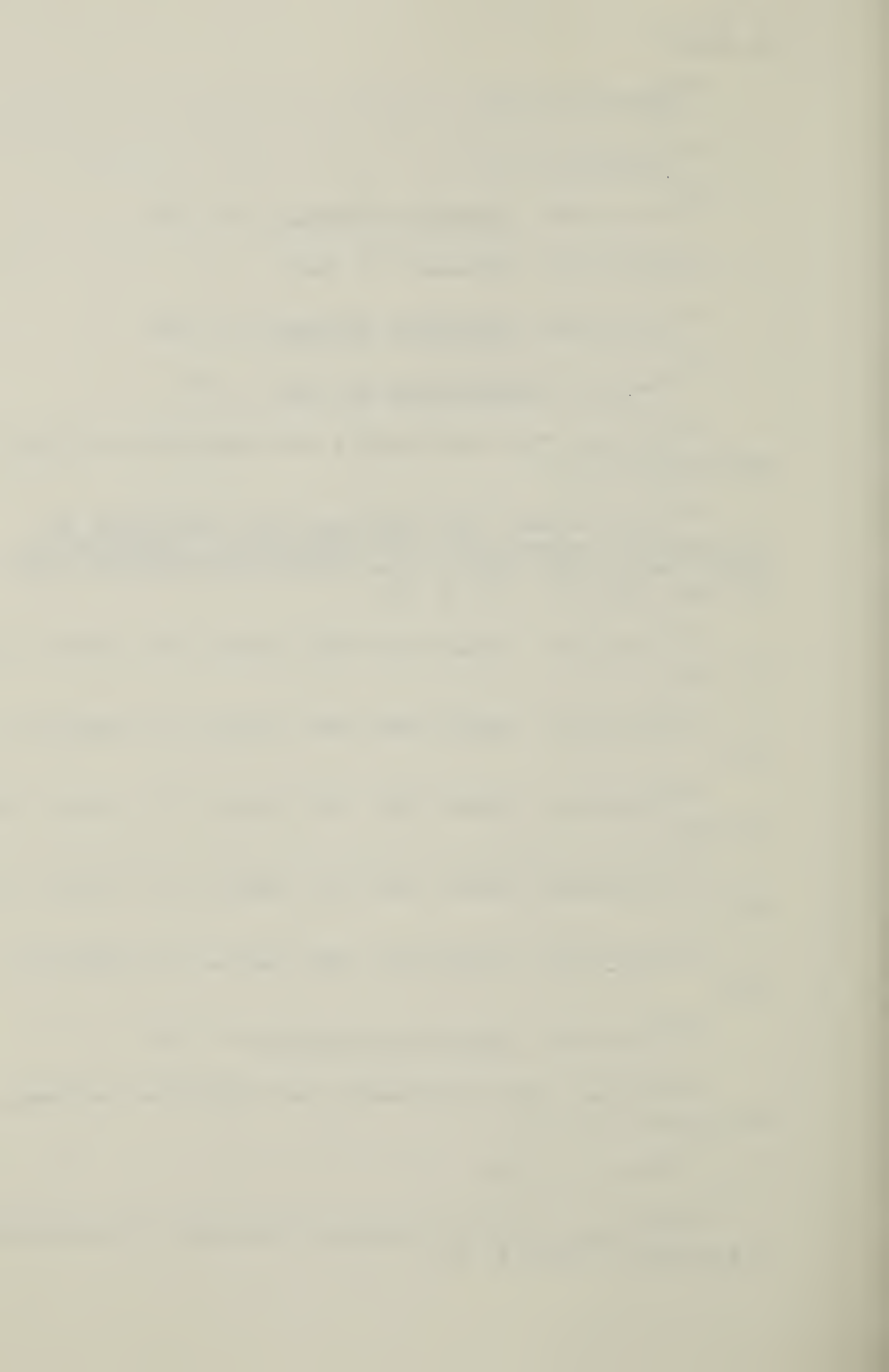
[121] Schiller, "Briefe über Don Carlos," 1. Brief, S. 226.

[122] von Wiese, Friedrich Schiller, S. 218.

[123] Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 25.

[124] Storz, S. 300.

[125] Wilhelm Dilthey, Schiller (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959), S. 70.



S. 66-70

[126]Böckmann, S. 86.

[127]von Wiese, _Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel_, S. 227.

[128]Storz, S. 301.

[129]Storz, S. 302.

[130]Storz, S. 301.

[131]Walter Müller-Seidel, "Die Idee des neuen Lebens: eine Betrachtung über Schillers _Wallenstein_," _The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stahl_, Hrsg. P. F. Ganz (Oxford: At the Clarendon Press, 1971), S. 91.

[132]Staiger, "Schiller: Agrippina," S. 146.

[133]Heselhaus, "Wallensteinisches Welttheater," S. 69.

[134]Heselhaus, "Wallensteinisches Welttheater," S. 69.

[135]Wittkowski, S. 14.

[136]von Wiese, _Friedrich Schiller_, S. 655.

[137]von Wiese, _Friedrich Schiller_, S. 676.

[138]Schiller an Humboldt vom 21. März 1796, Nr. 1024.

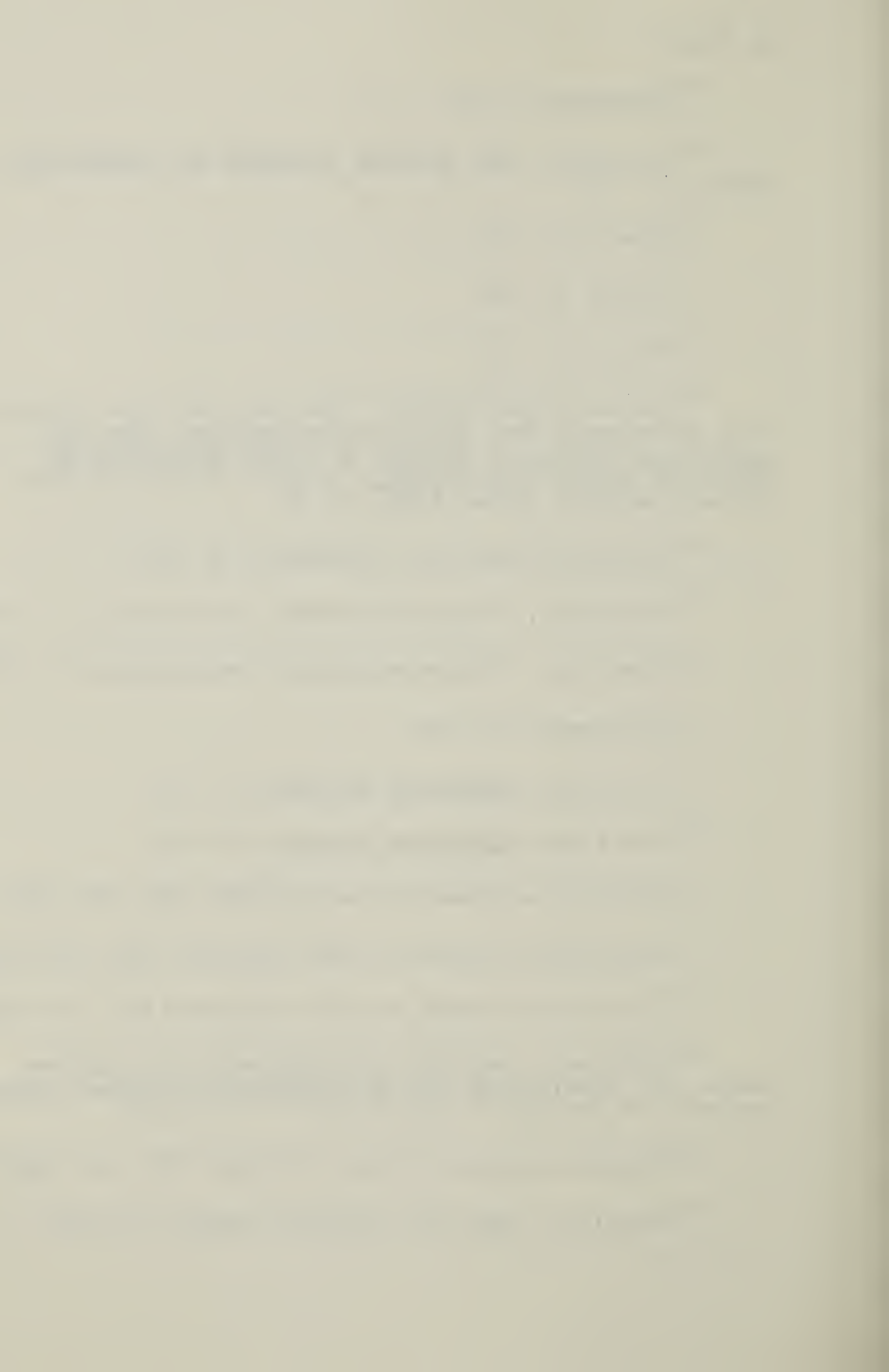
[139]Schiller an Goethe vom 28. November 1796, Nr. 1133.

[140]Schiller an Goethe vom 28. November 1796, Nr. 1133.

[141]Schiller, "Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespeare. Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller," III, S. 737, I, 1, 18-19.

[142]Schiller an Goethe vom 2. Oktober 1797, Nr. 1260.

[143]Schiller, "Über die tragische Kunst," S. 379.



S. 70-82

[144]Spengler, S. 59.

[145]Schiller an Goethe vom 2. Oktober 1797, Nr. 1260.

[146]Schiller an Goethe vom 2. Oktober 1797, Nr. 1260.

[147]Schiller an Goethe vom 4. April 1797, Nr. 1176.

[148]Schiller an Johann Wilhelm Süvern vom 26. Juli 1800, Nr. 1604.
Siehe hierzu auch Schiller an Körner vom 8. Januar 1798, Nr. 1298: "Aber freilich ist es [Wallenstein] keine griechische Tragödie und kann keine seyn; wie überhaupt das Zeitalter, wenn ich auch eine daraus hätte machen können, es mir nicht gedankt hätte."

[149]Schiller an Goethe vom 1. Dezember 1797, Nr. 1278.

[150]Wittkowski, S. 13.

[151]Goethe an Schiller vom 23. Dezember 1797, Nr. 673, Goethes Briefe, Hrsg. Karl Robert Mandelkow (Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1964), II, S. 320.

[152]Goethe und Schiller, "Über epische und dramatische Dichtung," V, S. 791.

[153]Schiller an Körner vom 28. November 1796, Nr. 1134.

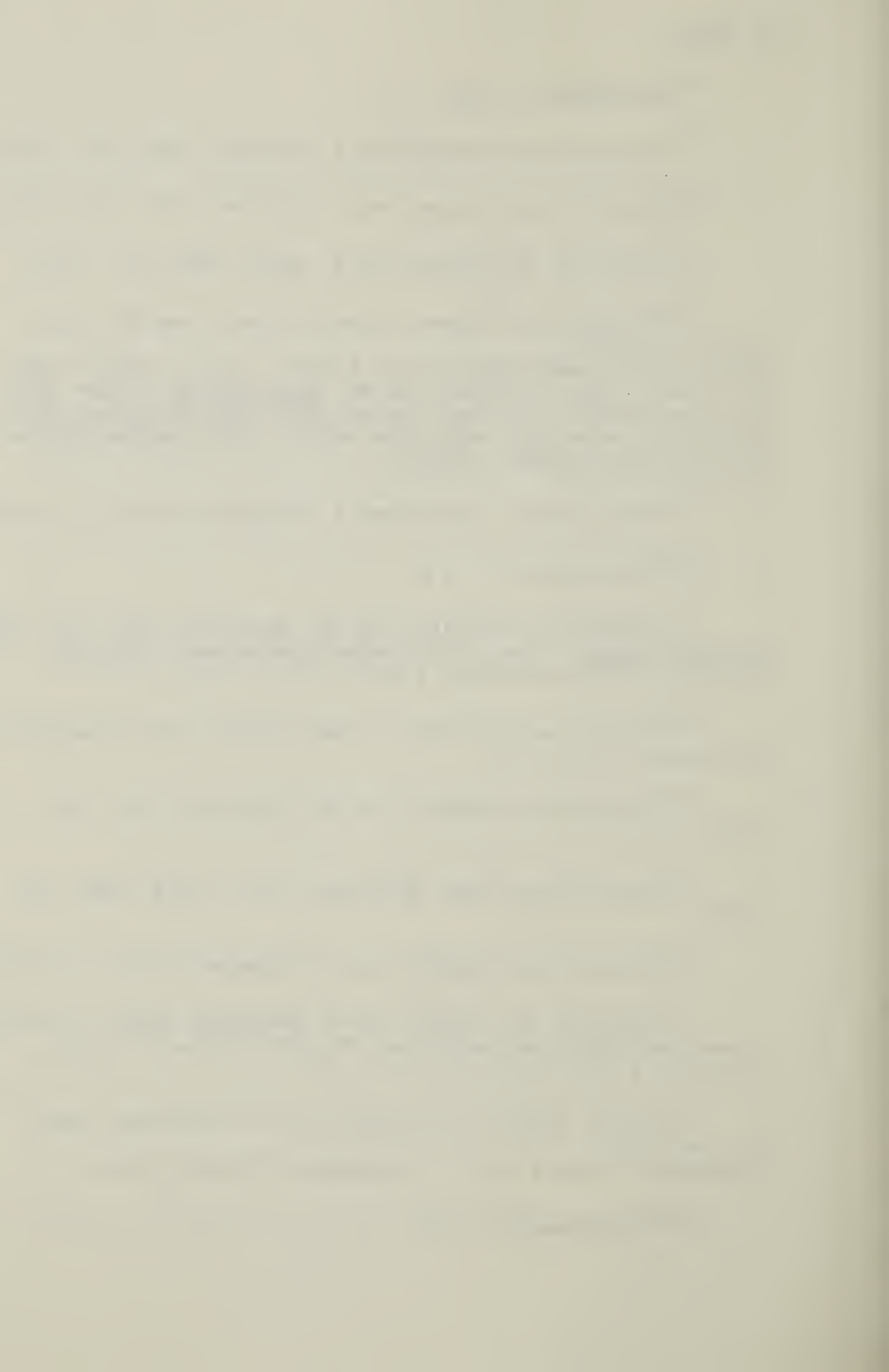
[154]Schiller an Karl Böttiger vom 1. März 1799, Nr. 1438.

[155]Schiller an Goethe vom 4. Dezember 1798, Nr. 1412.

[156]Schiller an Goethe vom 4. Dezember 1798, Nr. 1412. Siehe auch Schiller an August Wilhelm Iffland vom 24. Dezember 1798, Nr. 1420.

[157]Siehe Goethe an Schiller vom 8. Dezember 1798, II, Nr. 712.
Schillers Antwort vom 11. Dezember 1798, Nr. 1414.

[158]Wittkowski, S. 26.



S. 84-97

[159]Kommerell, "Schiller als Psychologe," S. 218.

[160]Kaiser, Vergötterung und Tod, S. 15.

[161]Schiller an August Wilhelm Iffland vom 24. Dezember 1798, Nr. 1420.

[162]Homer, The Iliad, übers. Richmond Lattimore (Chicago: The University of Chicago Press, 1974), 24. Buch, V. 525-33.

[163]Johann Wolfgang von Goethe, "Die Piccolomini," Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen (Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1901), XL, S. 57.

[164]Staiger, Friedrich Schiller, S. 35.

[165]Siehe hierzu Wittkowski, S. 47.

[166]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 670.

[167]Kaiser, Vergötterung und Tod, S. 15-16.

[168]Schiller an Körner vom 13. Juli 1800, Nr. 1600.

[169]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 656.

[170]Storz, S. 296.

[171]Storz, S. 299.

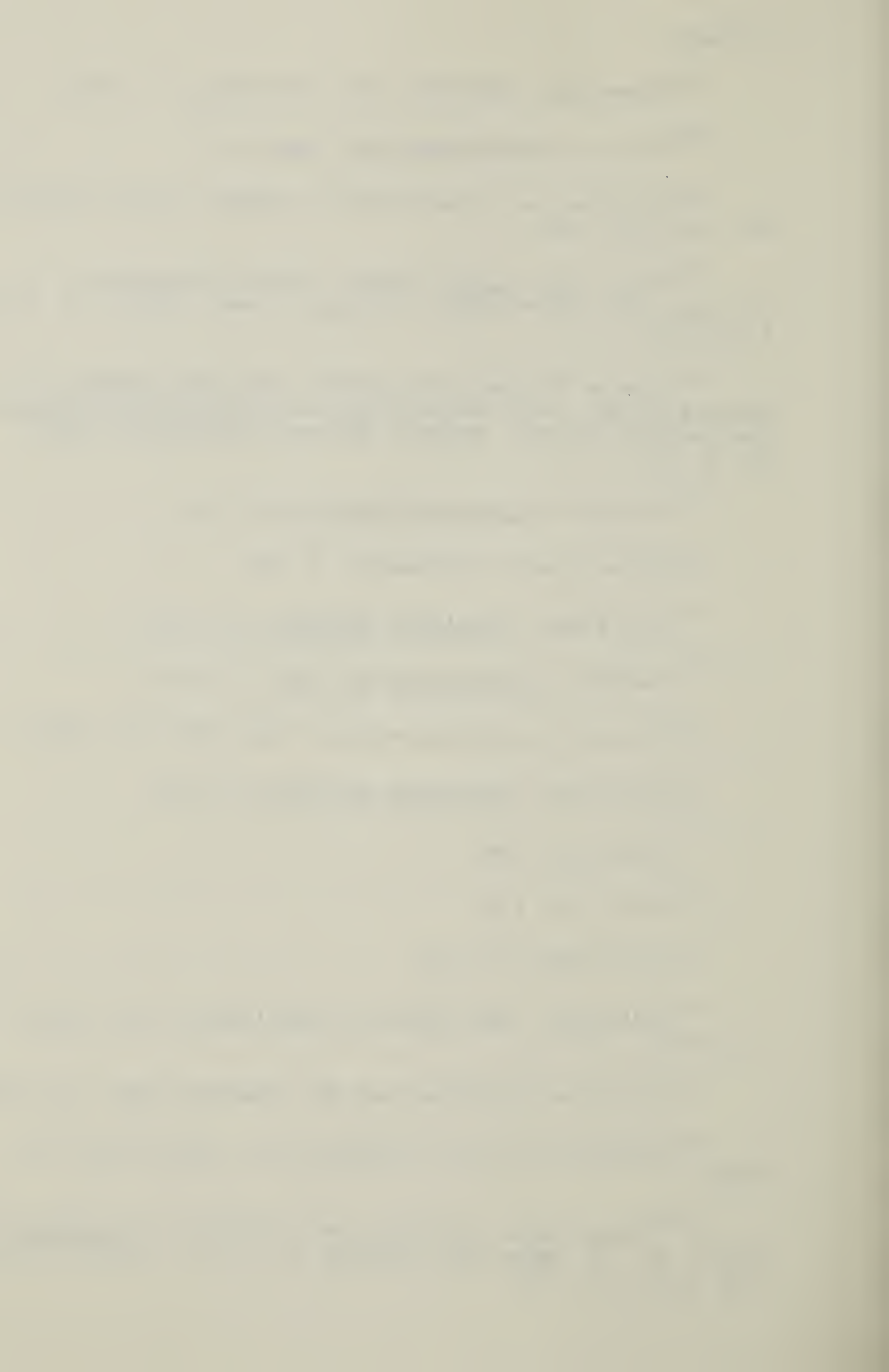
[172]Wittkowski, S. 13.

[173]Schiller, "Das Ideal und das Leben," I, S. 201, V. 21-26.

[174]Schiller an Körner vom 28. November 1796, Nr. 1134.

[175]Schiller an Karl Böttiger vom 1. März 1799, Nr. 1438.

[176]Thomas Mann, "Versuch über Schiller," Gesammelte Werke, Bd. IX: Reden und Aufsätze (o. O.: S. Fischer Verlag, 1960), S. 911.



S. 97-110

[177]Wittkowski, S. 33.

[178]Dilthey, S. 71.

[179]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 657 und 664.

[180]Kaiser, Vergötterung und Tod, S. 39.

[181]Goethe, "Die Piccolomini," S. 63.

[182]Goethe zu Eckermann am 23. Juli 1827 Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. XXIV: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, Hrsg. Ernst Beutler (Zürich: Artemis-Verlags-AG, 1948), S. 267.

[183]Storz, S. 255.

[184]Schiller an Goethe vom 20. August 1799, Nr. 1490.

[185]Schiller an Goethe vom 19. Juli 1799, Nr. 1480.

[186]von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, S. 240-41.

[187]Gerhard Fricke, "Schiller und die geschichtliche Welt," Studien und Interpretationen (Frankfurt/M.: Hans F. Menck Verlag, 1956), S. 102.

[188]Schiller, "Über das Erhabene," S. 803.

[189]Schiller, "Über das Erhabene," S. 792.

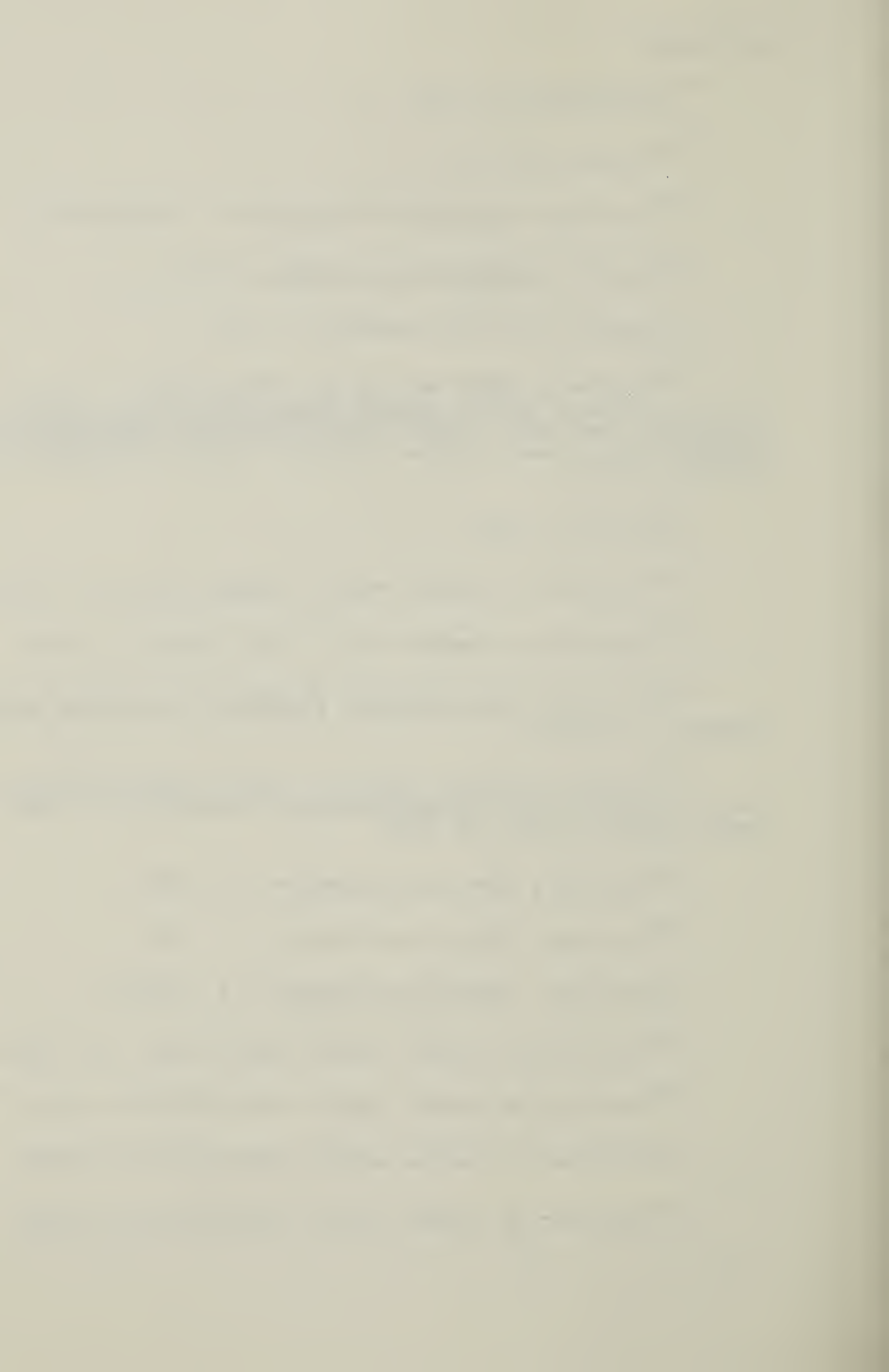
[190]Schiller, "Über das Erhabene," S. 793-94.

[191]Schiller an Goethe vom 26. April 1799, Nr. 1452.

[192]Schiller an Goethe vom 18. Juni 1799, Nr. 1469.

[193]Schiller an Goethe vom 18. Juni 1799, Nr. 1469.

[194]Schiller an Goethe vom 30. Juli 1799, Nr. 1482.



S. 110-23

[195]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 30.

[196]Schiller an Goethe vom 3. September 1799, Nr. 1497.

[197]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 715.

[198]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 718.

[199]Siehe hierzu auch Psaar, S. 162.

[200]Schiller, "Über das Erhabene," S. 805.

[201]Strich, S. 380.

[202]Schiller, "Über das Erhabene," S. 799.

[203]Böckmann, S. 63.

[204]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 728.

[205]Schiller, "Über das Erhabene," S. 806.

[206]Schiller, "Über das Erhabene," S. 806.

[207]Schiller, "Über das Erhabene," S. 805-06.

[208]Kaiser, Vergötterung und Tod, S. 18.

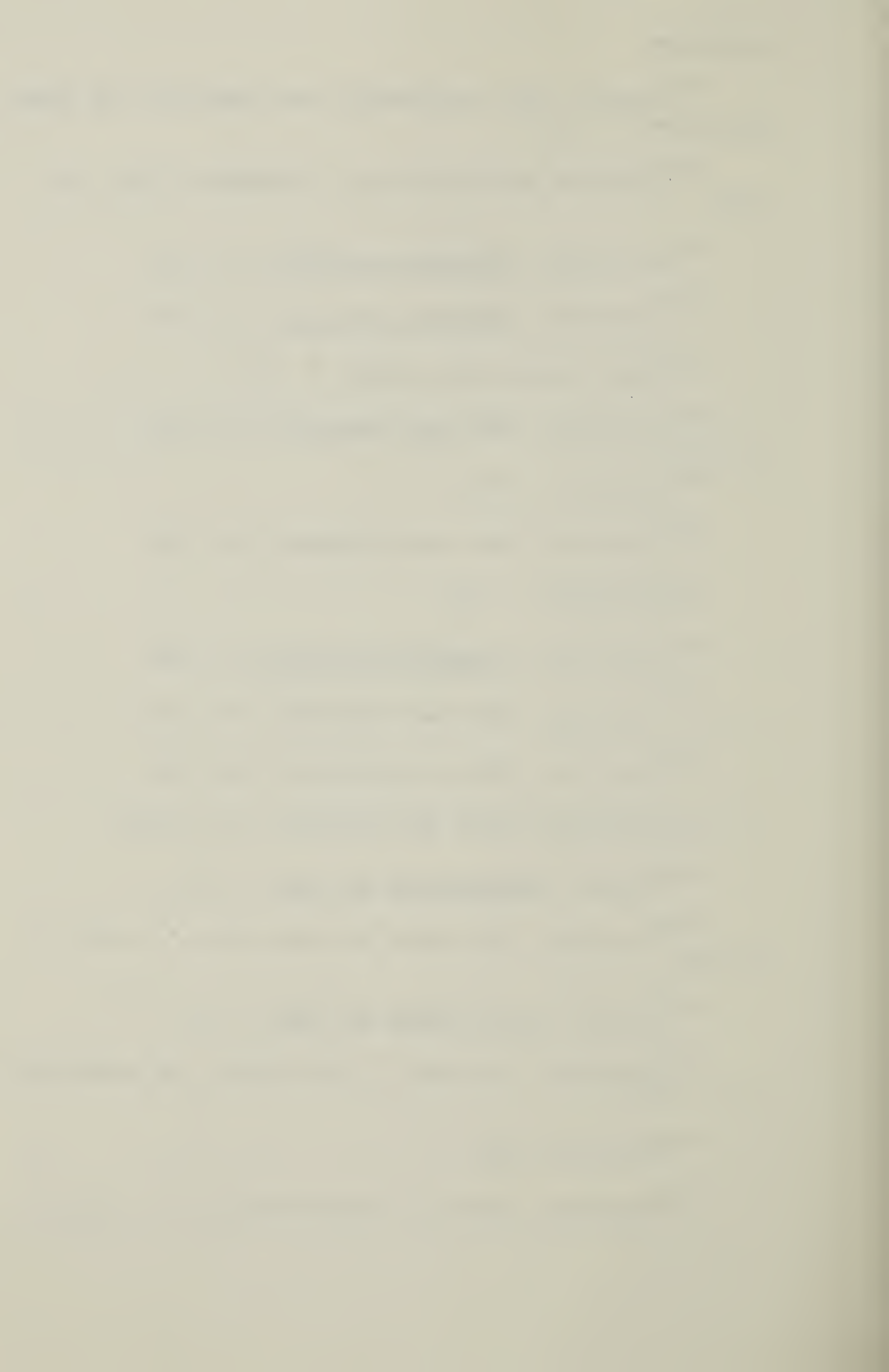
[209]Schiller, "Das Ideal und das Leben," S. 204, V. 105-06.

[210]Kaiser, Vergötterung und Tod, S. 18.

[211]Schiller, "Skizzen zu Philosophie und Ästhetik," V, S. 1018.

[212]Storz, S. 348.

[213]Schiller, "Über das Pathetische," V, S. 512.



S. 123-37

[214]von Wiese, _Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel_, S. 248.

[215]Schiller an Körner vom 13. Juli 1800, Nr. 1600.

[216]Schiller an Körner vom 5. Januar 1801, Nr. 1652. Siehe auch Schiller an Georg Göschen vom 10. Februar 1802, Nr. 1761.

[217]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 39.

[218]Psaar, S. 175.

[219]Gerhard Kaiser, "Johannas Sendung. Eine These zu Schillers 'Jungfrau von Orleans,'" _Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft_, 10 (1966), S. 223.

[220]von Wiese, _Friedrich Schiller_, S. 739.

[221]Kaiser, "Johannas Sendung. Eine These zu Schillers 'Jungfrau von Orleans,'" S. 226.

[222]Strich, S. 394.

[223]Kaiser, "Johannas Sendung. Eine These zu Schillers 'Jungfrau von Orleans,'" S. 229.

[224]Schiller an Goethe vom 3. April 1801, Nr. 1682.

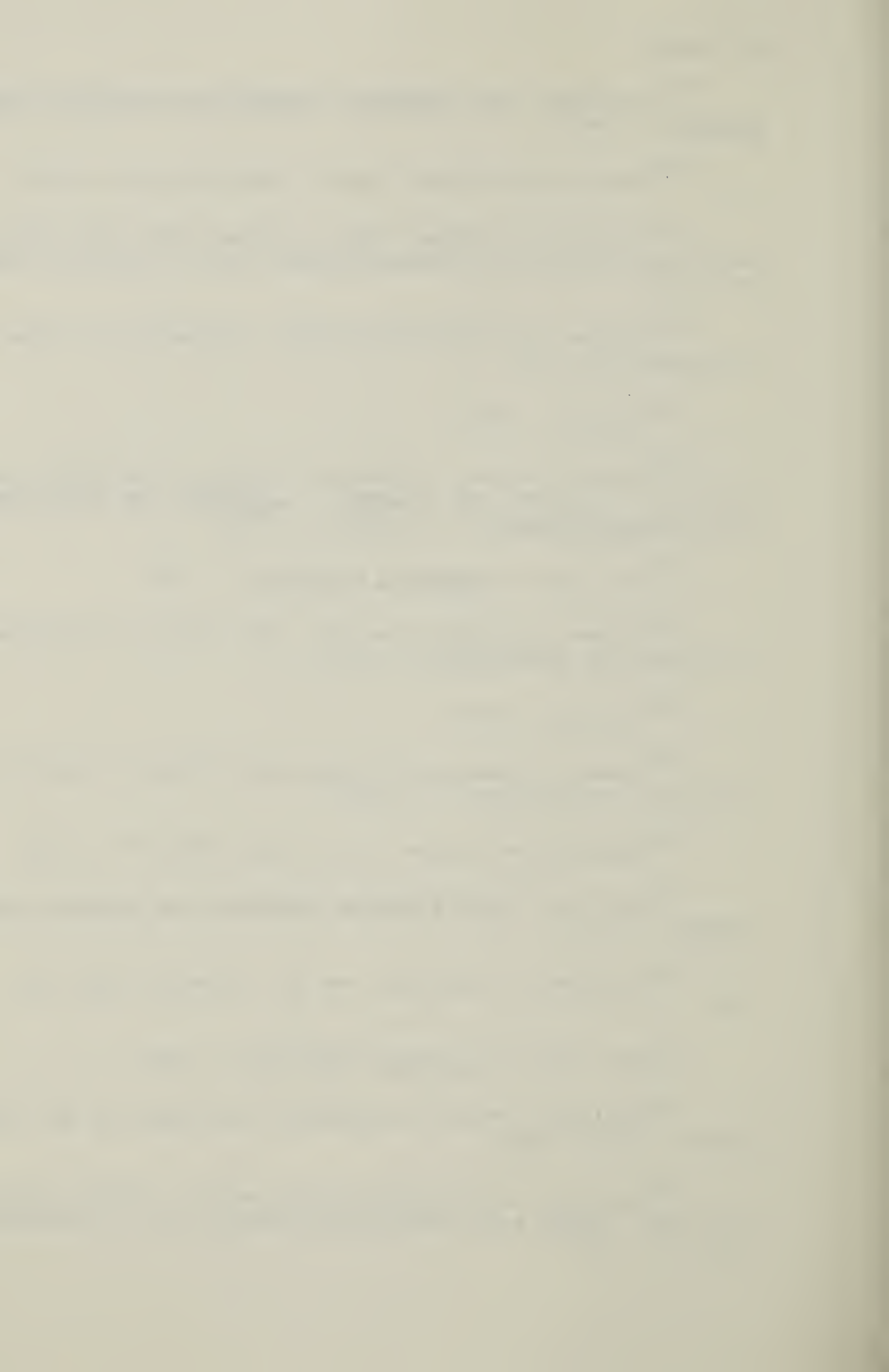
[225]von Wiese, _Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel_, S. 251.

[226]Schiller an Humboldt vom 29. November 1795, Nr. 958.

[227]von Wiese, _Friedrich Schiller_, S. 744.

[228]Schiller, "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," II, S. 823.

[229]Schiller an Friedrich Cotta vom 11. Februar 1803, Nr. 1844. Siehe auch Schiller an Körner vom 15. November 1802, Nr. 1829.



S. 137-40

[230]Schiller an Körner vom 9. September 1802, Nr. 1819 und vom 13. Mai 1801, Nr. 1692.

[231]Schiller an August Wilhelm Iffland vom 22. April 1803, Nr. 1864.

[232]Schiller an Humboldt vom 17. Februar 1803, Nr. 1846.

[233]Schiller an Körner vom 28. März 1803, Nr. 1861.

[234]Schiller an Körner vom 28. März 1803, Nr. 1861.

[235]Florian Prader, *Schiller und Sophokles* (Zürich: Atlantis Verlag AG, 1954).

[236]Hermann Weigand, "*Oedipus Tyrannus* und *Die Braut von Messina*," *Schiller 1759/1959: Commemorative American Studies*, Hrsg. John R. Frey (Urbana: The University of Illinois Press, 1959), S. 184.

[237]G. A. Wells, "Fate-Tragedy and Schiller's *Die Braut von Messina*," *Journal of English and Germanic Philology*, 64 (1965), S. 191.

[238]Wolfgang Schadewaldt, "Antikes und Modernes in Schillers 'Braut von Messina,'" *Hellas und Hesperien* (Zürich: Artemis Verlag, 1970), II, S. 144-66.

[239]Stuart Atkins, "Gestalt als Gehalt in Schillers 'Braut von Messina,'" übers. Inge Glier, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 33 (1959), S. 529-64.

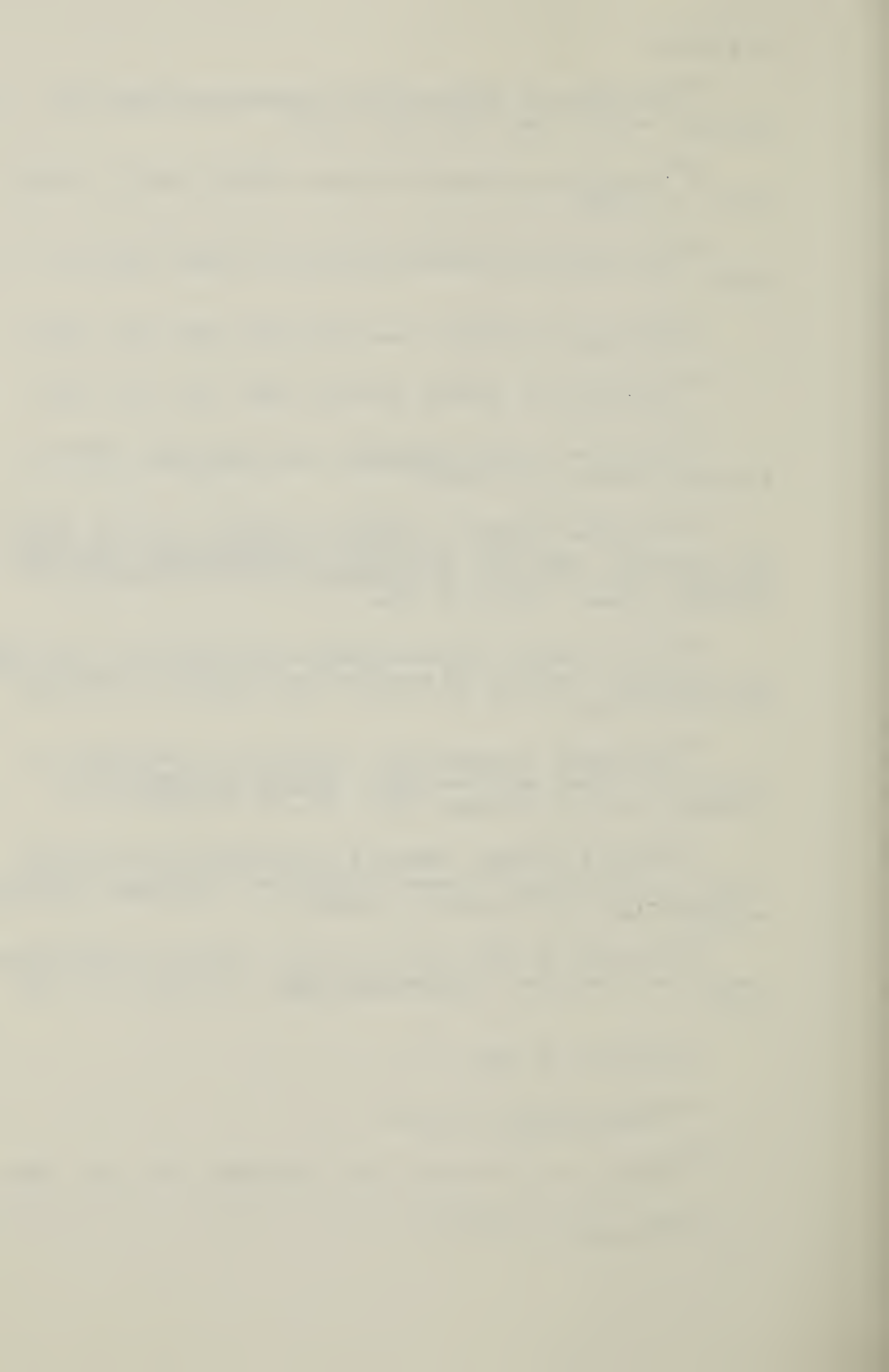
[240]Gerhard Kaiser, "Die Idee der Idylle in Schillers 'Braut von Messina,'" *Wirkendes Wort*, 21 (1971), S. 289-312.

[241]Prader, S. 64.

[242]Schadewaldt, S. 146.

[243]Schiller an Goethe vom 2. Oktober 1797, Nr. 1260.

[244]Prader, S. 72-75.



S. 140-43

[245]Schiller an Körner vom 10. März 1803, Nr. 1856.

[246]Schiller, "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," S. 823.

[247]Böckmann, S. 62.

[248]Schiller und Goethe, "Tabulae Votivae," I, S. 307, Nr. 41.
Das Distichon "Mein Glaube" wird allgemein Schiller zugeschrieben, da es Goethe in seine spätere Sammlung nicht aufgenommen hat.

[249]Körner an Schiller vom 9. Juli 1800, Schillers Briefwechsel mit Körner: Von 1784 bis zum Tode Schillers, Hrsg. Karl Goedeke (Leipzig: Verlag von Veit & Comp., [2]1878).

[250]Schadewaldt, S. 165.

[251]Schiller, "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," S. 819.

[252]Schiller, "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," S. 823.

[253]Schiller, "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," S. 822.

[254]Schiller, "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," S. 816.

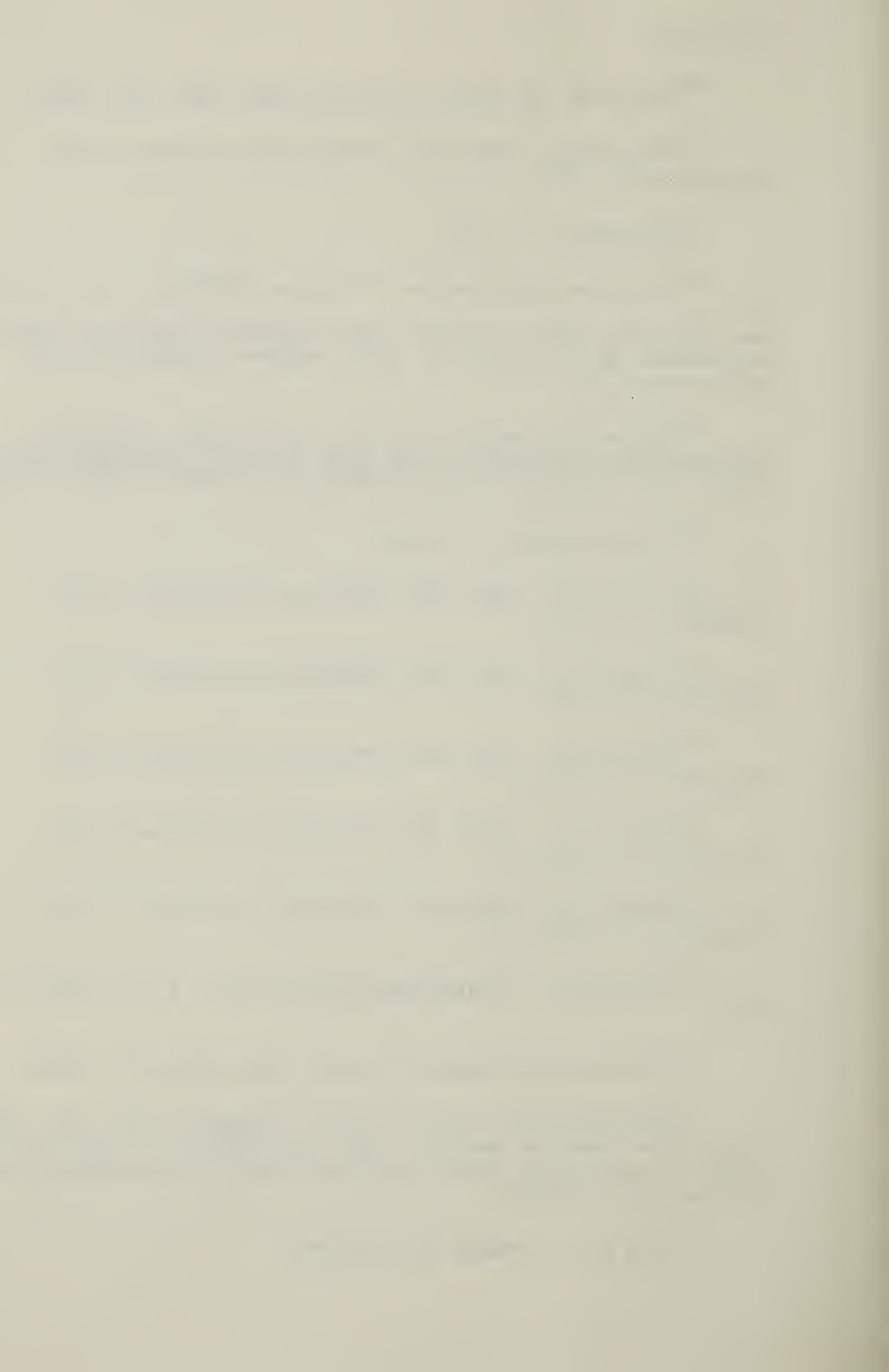
[255]Schiller, "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," S. 816-17.

[256]Schiller, "Shakespeares Schatten," I, S. 302, V. 407.

[257]Schiller an Körner vom 28. März 1803, Nr. 1861.

[258]Schiller an Goethe vom 28. November 1797, Nr. 383: "Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende."

[259]So z. B. Prader und Weigand.



S. 144-62

[260]Atkins, S. 546.

[261]Kaiser, "Die Idee der Idylle in Schillers 'Braut von Messina,'" S. 301.

[262]Weigand, S. 180.

[263]Weigand, S. 180.

[264]Claassen, S. 103.

[265]Kaiser, "Die Idee der Idylle in Schillers 'Braut von Messina,'" S. 296.

[266]Kaiser, "Die Idee der Idylle in Schillers 'Braut von Messina,'" S. 307.

[267]von Wiese, _Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel_, S. 261.

[268]F. W. Kaufmann, "Schuldverwicklung in Schillers Dramen," _Schiller 1759/1959: Commemorative American Studies_, Hrsg. John R. Frey (Urbana: The University of Illinois Press, 1959), S. 98.

[269]Weigand, S. 188.

[270]Siehe hierzu auch Atkins, S. 544.

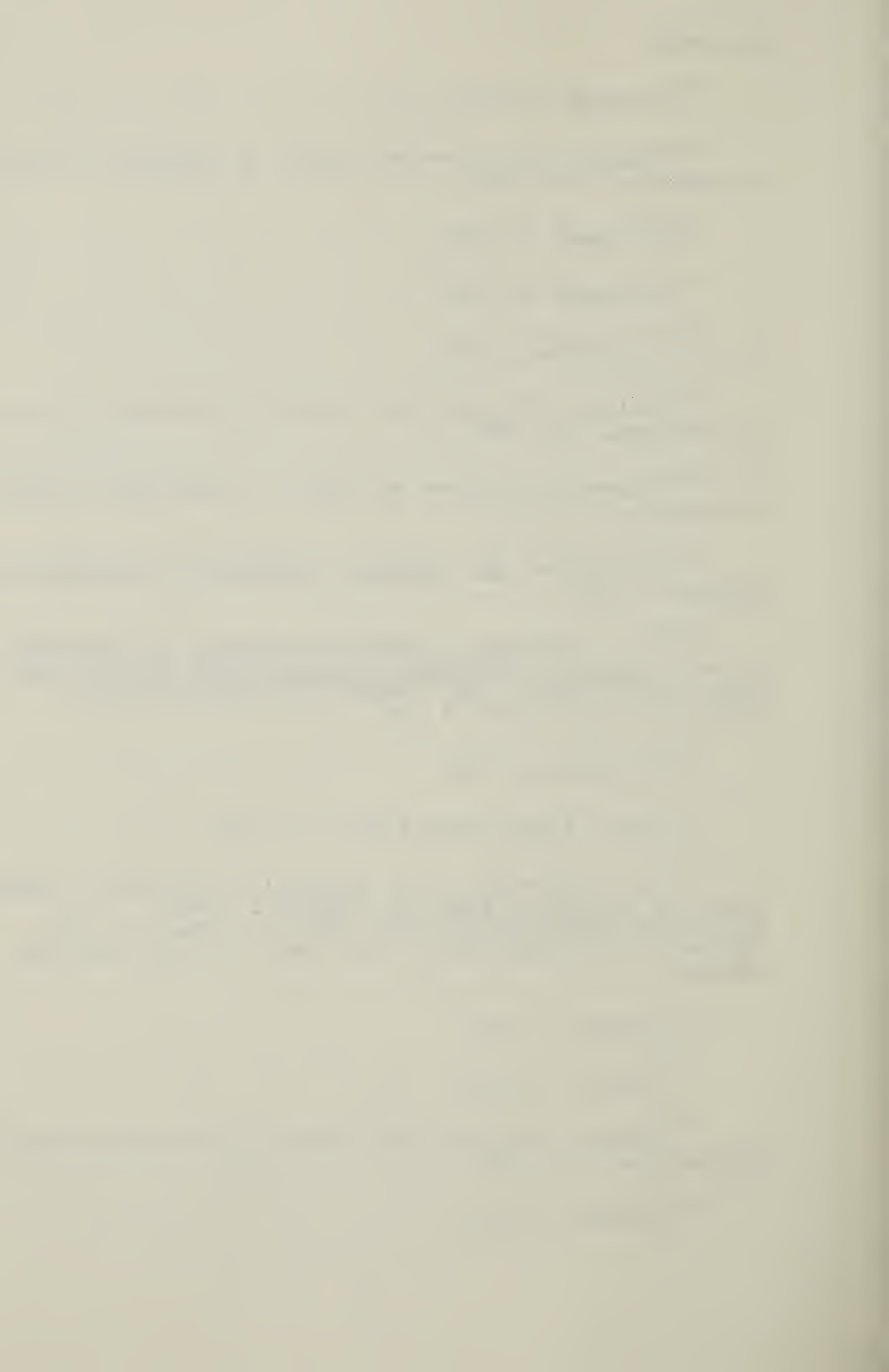
[271]W. H. Carruth, "Fate and Guilt in Schiller's _Die Braut von Messina_," _PMLA_, 17 (1902), S. 112. Allerdings betrachtet Carruth Schillers Drama als ein typisches Schicksalsdrama, eine These, die wir ablehnen müssen.

[272]Atkins, S. 540.

[273]Atkins, S. 540.

[274]Kaiser, "Die Idee der Idylle in Schillers 'Braut von Messina,'" S. 302.

[275]Atkins, S. 544.



S. 164-79

[276]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 49.

[277]Weigand, S. 189.

[278]Schiller an August Wilhelm Iffland vom 12. Juli 1803, Nr. 1886.

[279]Schiller an August Wilhelm Iffland vom 5. Dezember 1803, Nr. 1921.

[280]Fritz Martini, "*Wilhelm Tell*, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch," *Der Deutschunterricht*, 12, Heft 2 (1960), S. 106.

[281]von Wiese, *Friedrich Schiller*, S. 772.

[282]Martini, "*Wilhelm Tell*, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch," S. 108.

[283]Storz, S. 419.

[284]Friedrich Schnapp, "Schiller über seinen 'Wilhelm Tell.' Mit unbekannten Dokumenten," *Deutsche Rundschau*, 206 (1926), S. 107.

[285]Schnapp, S. 108.

[286]Martini, "*Wilhelm Tell*, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch," S. 109.

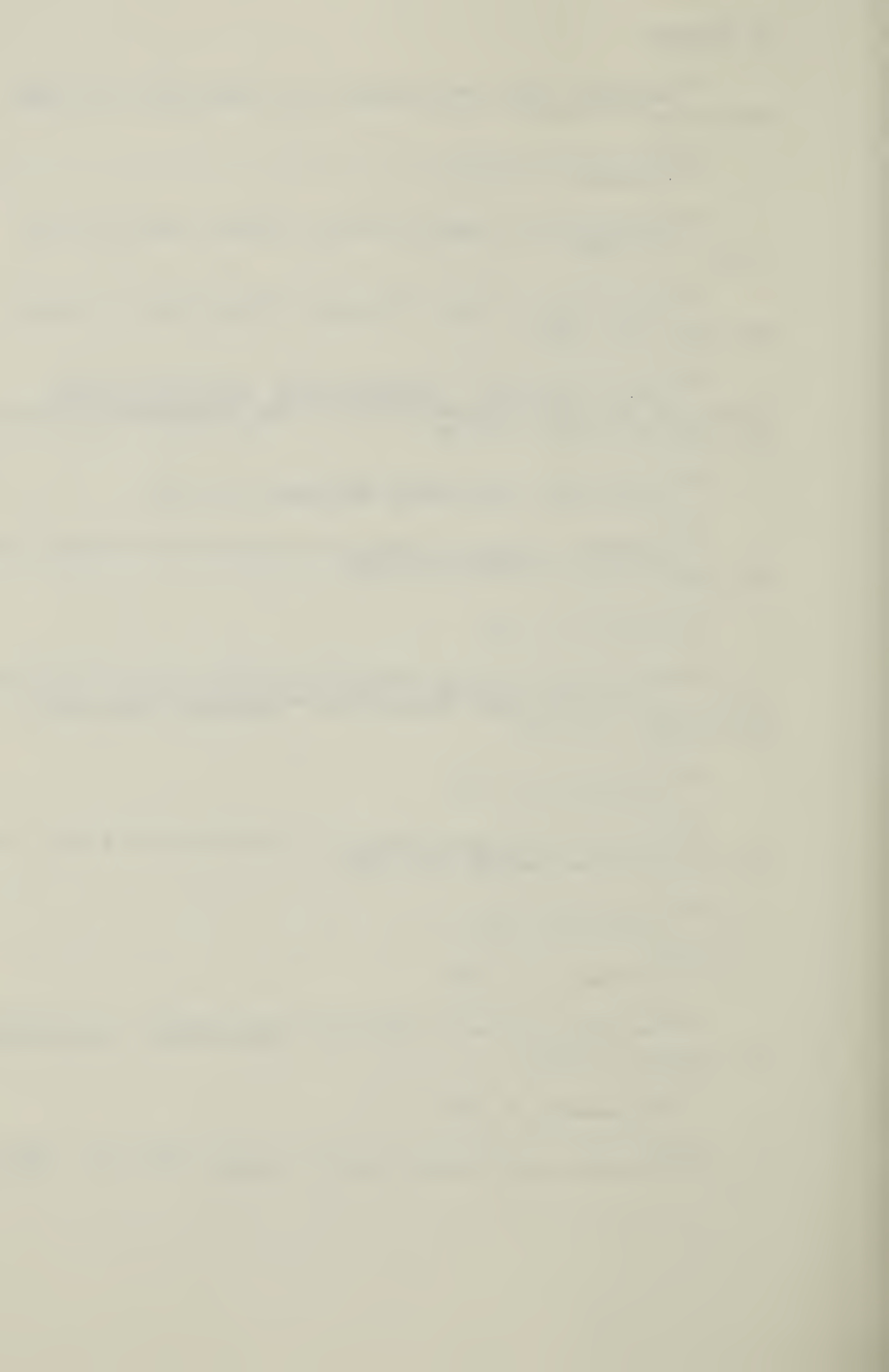
[287]Storz, S. 419.

[288]Schnapp, S. 108.

[289]Wolfgang Binder, "Schillers *Demetrius*," *Euphorion*, 53 (1959), S. 278.

[290]Claassen, S. 64.

[291]Schiller an Goethe vom 20. August 1799, Nr. 1490.



S. 179-83

[292]Gustav Kettner, "Einleitung," Schillers Demetrius: Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs, Hrsg. Gustav Kettner, Bd. IX: Schriften der Goethe-Gesellschaft (Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1894), S. xvii.

[293]Kettner, "Einleitung," S. xiii.

[294]Kettner, "Einleitung," S. xiv-xv.

[295]Schiller an Wilhelm von Wolzogen vom 16. Juni 1804, Nr. 1981.
Am 10. März 1804 trägt Schiller in seinen Kalender ein: "Mich zum Demetrius entschlossen." In Kettner, "Einleitung," S. xvii.

[296]Gustav Kettner, Hrsg., Schillers Demetrius: Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs, Bd. IX: Schriften der Goethe-Gesellschaft (Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1894), S. 115.

[297]Schiller an Körner vom 25. April 1805, Nr. 2052.

[298]Kettner, "Einleitung," S. xxii. Der treue Diener war Georg Gottfried Rudolph.

[299]Binder, S. 252-53.

[300]Staiger, "Schiller: Agrippina," S. 136, Anmerkung 5.

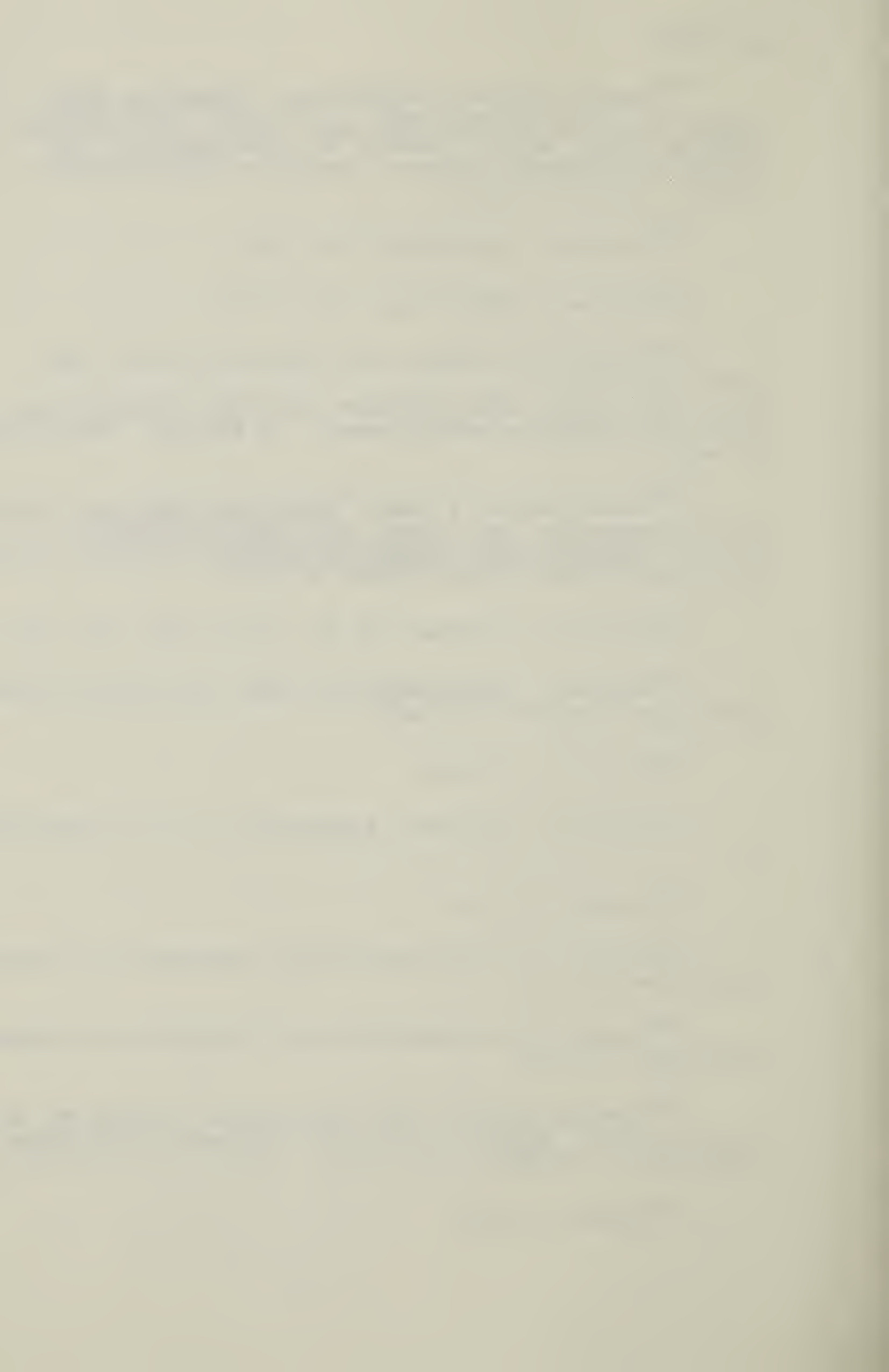
[301]Binder, S. 253.

[302]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 65.

[303]Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers," S. 63.

[304]Hermann Gumbel, "Die realistische Wendung des späten Schiller," Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1932-33, S. 131-62.

[305]Binder, S. 266.



S. 185-207

[306]Kommerell, "Schiller als Psychologe," S. 227.

[307]Binder, S. 257.

[308]Binder, S. 266-67.

[309]Binder, S. 267.

[310]Binder, S. 269-70.

[311]Binder, S. 271.

[312]Binder, S. 272-73.

[313]So z. B. Gumbel, S. 151.

[314]Böckmann, S. 87.

[315]Peter Szondi, "Der tragische Weg von Schillers Demetrius," Die neue Rundschau, 72 (1961), S. 166.

[316]Szondi, S. 173.

[317]Kettner, "Einleitung," S. xxxviii.

[318]von Wiese, Friedrich Schiller, S. 798.

[319]Binder, S. 273.

[320]Binder, S. 274.

[321]Kettner, "Einleitung," S. li-lii.

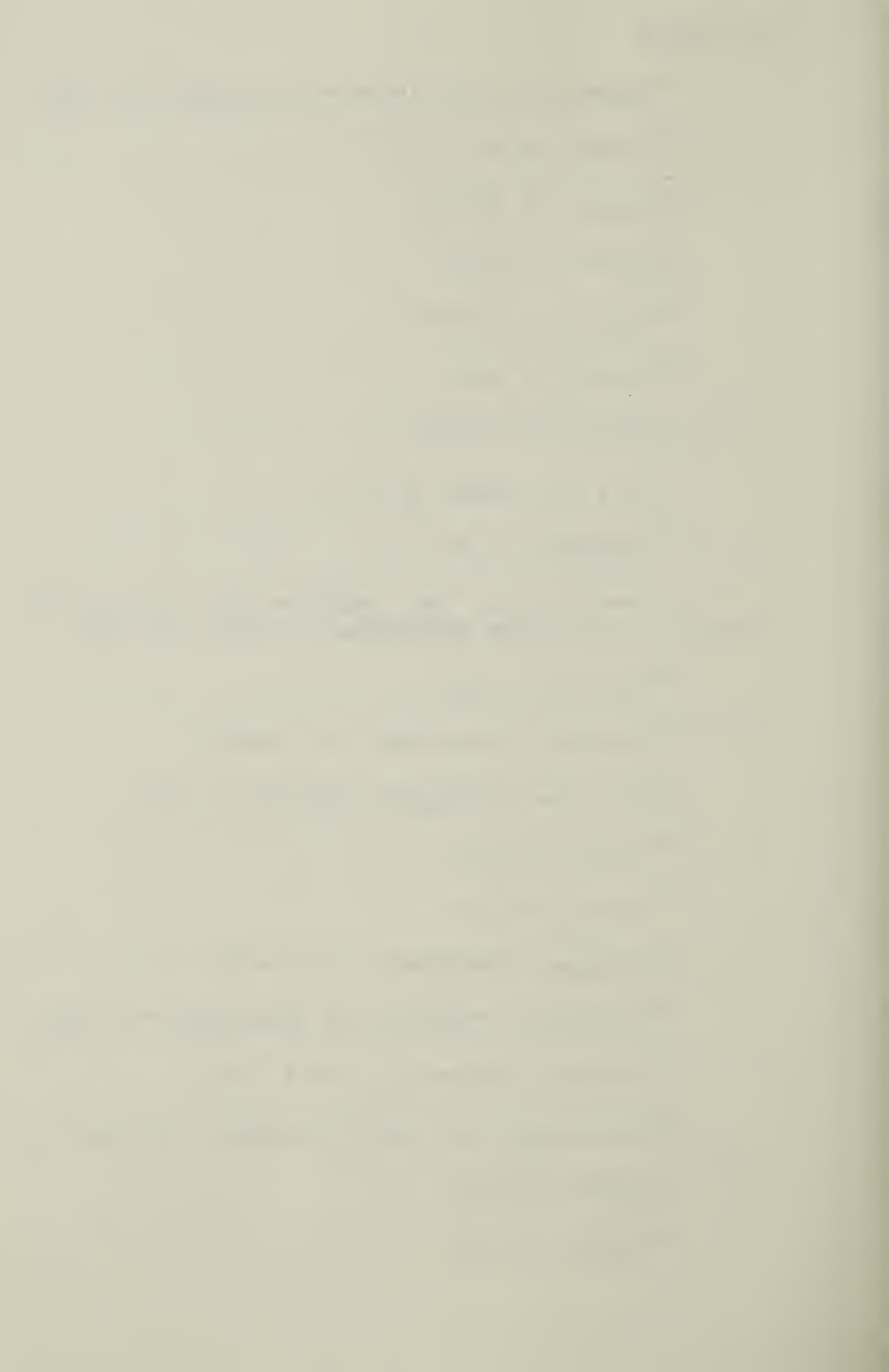
[322]Kommerell, "Schiller als Psychologe," S. 231.

[323]Schiller, "Warbeck," III, S. 150.

[324]Heselhaus, "Die Nemesis-Tragödie," S. 58.

[325]Binder, S. 259.

[326]Binder, S. 277.



S. 208-12

[327]Binder, S. 277.

[328]Johann Wolfgang von Goethe, "Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse," Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen (Weimar: Hermann Böhlau, 1892), XXXV, S. 191-92.

[329]Schiller an Humboldt vom 9. Januar 1796, Nr. 986.

[330]Schiller an Humboldt vom 2. April 1805, Nr. 2042.

[331]Günter Rohrmoser, "Theodizee und Tragödie im Werk Schillers," Wirkendes Wort, 9 (1959), 329-38; Nachdr. Schiller: Zur Theorie und Praxis der Dramen, Hrsg. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), S. 243.
Siehe hierzu auch Wilhelm von Humboldt, Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung (Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1958), S. 6-45.

[332]Schiller an Herzog Christian Friedrich von Augustenburg vom 13. Juli 1793, Nr. 670.

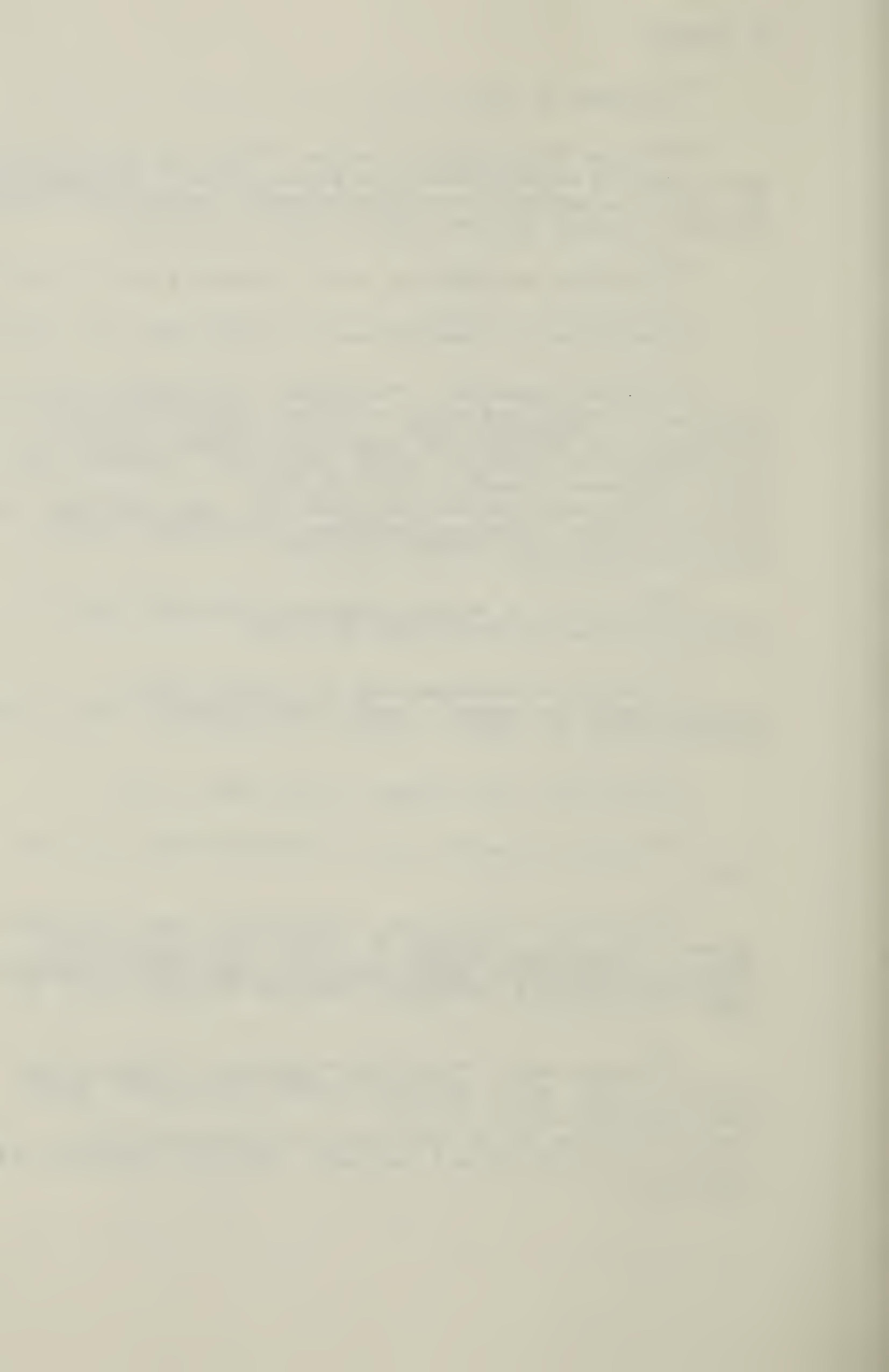
[333]Goethe zu Eckermann am 18. Januar 1825. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Hrsg. Ernst Beutler, XXIV, S. 144.

[334]Schiller, "Das Glück," I, S. 241, V. 37.

[335]Goethe an Zelter vom 9. November 1830, IV, Nr. 1480.

[336]Friedrich Nietzsche, "Streifzüge eines Unzeitgemässen," Gesammelte Werke, Bd. XVII: Der Fall Wagner/Götzen-Dämmerung/Der Antichrist/Nietzsche contra Wagner/Kunst und Künstler (München: Musarion Verlag, 1926), S. 107.

[337]Thomas Mann, "Schiller," Schiller: Reden im Gedenkjahr 1955, Hrsg. Bernhard Zeller (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1955), S. 22.
Goethe richtete diese Worte an die Schwiegertochter Ottilie, die sich einmal beklagte, dass sie Schiller oft langweile.



BIBLIOGRAPHIE

Textausgaben

Goedeke, Karl, Hrsg. *Schillers Briefwechsel mit Körner: Von 1784 bis zum Tode Schillers*. Leipzig: Verlag von Veit & Comp., ^{2}1878.

Goethe, Johann Wolfgang. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. XXIV: Johann Peter Eckermann. *Gespräche mit Goethe*. Hrsg. Ernst Beutler. Zürich: Artemis Verlags-AG, 1948.

----------. "Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse." *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Bd. XXXV. Weimar: Hermann Böhlau, 1892.

----------. "Die Piccolomini." *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Bd. XL. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1901.

Homer. *The Iliad*. Übers. Richmond Lattimore. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

Jonas, Fritz, Hrsg. *Schillers Briefe*. 7 Bde. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, o. J.

Kettner, Gustav, Hrsg. *Schillers Demetrius: Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*. Bd. IX: *Schriften der Goethe-Gesellschaft*. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1894.

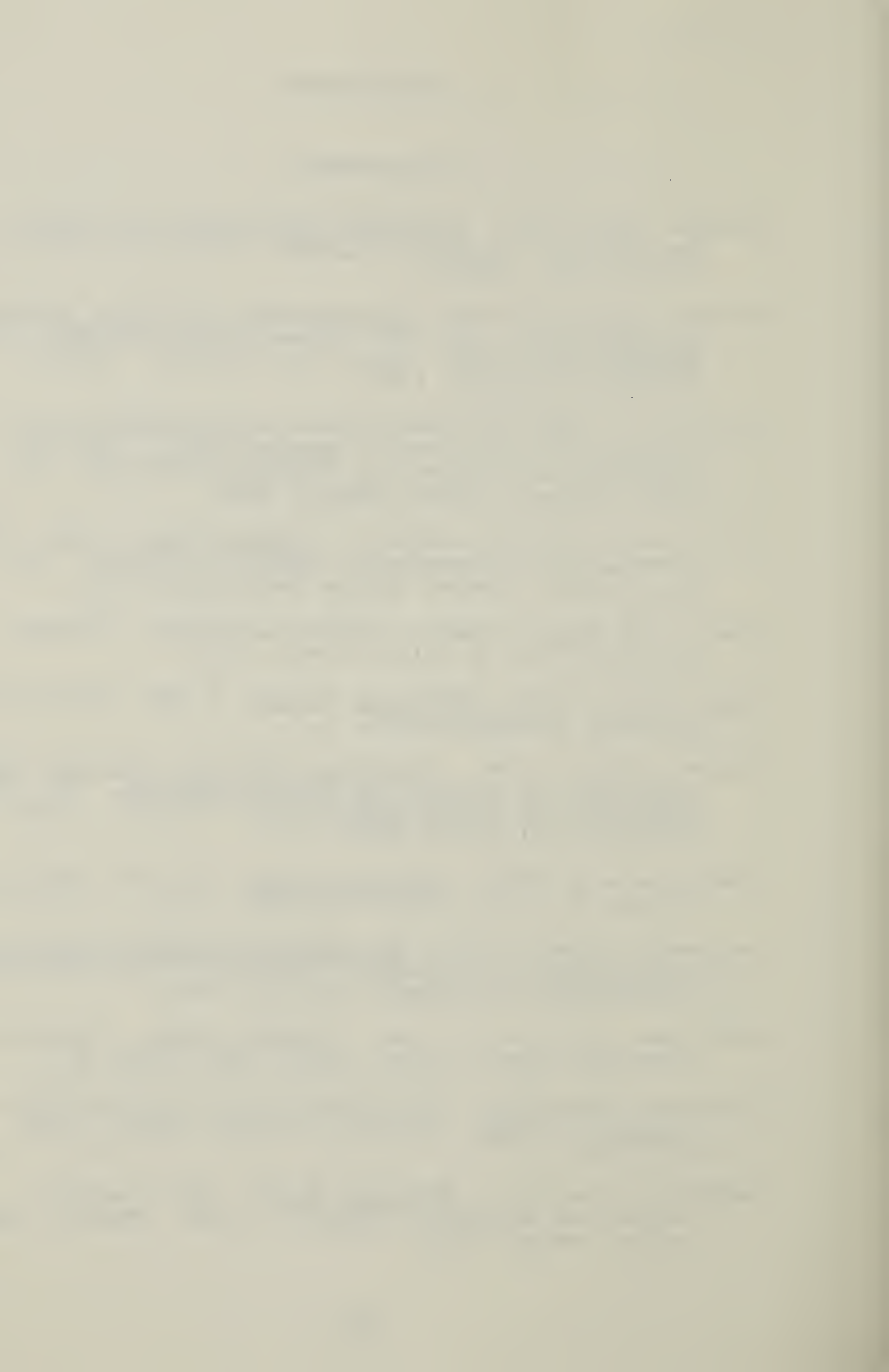
Kraft, Herbert, Hrsg. *Schillers Werke*. Bd. XI: *Demetrius*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1971.

Leitzmann, Albert, Hrsg. *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger G.m.b.H., ^{3}1900.

Mandelkow, Karl Robert, Hrsg. *Goethes Briefe*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1964. Bde. II und IV.

Nietzsche, Friedrich. "Streifzüge eines Unzeitgemässen." *Gesammelte Werke*. München: Musarion Verlag, 1926. Bd. XVII.

Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 5 Bde. München: Carl Hanser Verlag, ^{3}1962.



Suphan, Bernhard, Hrsg. Herders Sämtliche Werke. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1886-88. Bde. XV, XVIII und XXIV.

Sekundärliteratur

Abusch, Alexander. Schiller: Grösse und Tragik eines deutschen Genius. Berlin: Aufbau-Verlag, 1962.

Atkins, Stuart. "Gestalt als Gehalt in Schillers 'Braut von Messina.'" Übers. Inge Glier. Deutsche Vierteljahrsschrift, 33 (1959), 529-64.

Beck, Adolf. "Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller." (1955) Forschung und Deutung. Hrsg. Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1966, S. 119-66.

Benjamin, Walter. "Schicksal und Charakter." Illuminationen: Ausgewählte Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1955, S. 47-55.

Berger, Kurt. "Schiller und die Mythologie." Deutsche Vierteljahrsschrift, 26 (1952), 178-224.

Binder, Wolfgang. "Schillers Demetrius." Euphorion, 53 (1959), 252-80.

Böckmann, Paul. "Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen." Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 4 (1960), 2-41.

----------. "Die innere Form in Schillers Jugenddramen." Euphorion, 35 (1934), 439-80.

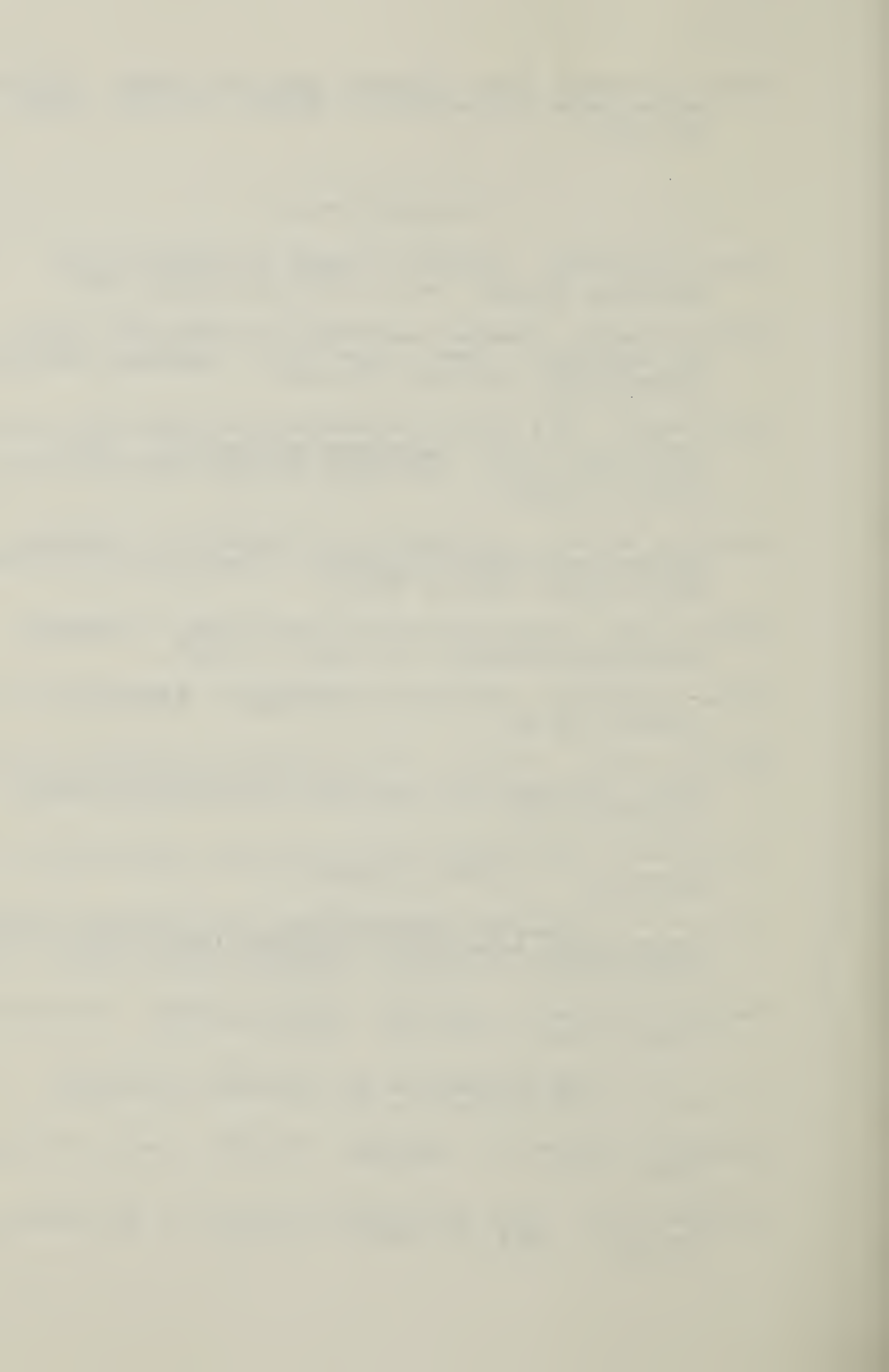
----------. Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens. Dortmund, 1925; Nachdr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

Buchwald, Reinhard. Schiller: Leben und Werk. Wiesbaden: Insel-Verlag, [4]1959.

----------. Das Vermächtnis der deutschen Klassiker. o. O.: Insel-Verlag, o. J.

Burschell, Friedrich. Schiller. Reinbek: Rowohlt Verlag GmbH, 1968.

Carruth, W. H. "Fate and Guilt in Schiller's Die Braut von Messina." PMLA, 17 (1902), 105-24.



Claassen, P. A. *The Fate-Question in the Dramas and Dramatical Concepts of Schiller in Contrast to the Real So-called Fate-Dramas.* Diss. Chicago o.J. Leipzig: G. Fock, 1910.

Cutting, Starr Willard. "Concerning Schiller's Treatment of Fate and Dramatic Guilt in His *Braut von Messina*." *Modern Philology*, 5, Nr. 3 (1907-08), 347-60.

Cysarz, Herbert. *Schiller.* Halle an der Saale, 1934; Nachdr. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.

Dilthey, Wilhelm. *Schiller.* Vorw. Herman Nohl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.

Field, G. W. "Schiller's *Maria Stuart*." *University of Toronto Quarterly*, 29 (1959-60), 326-40.

Flügel, Heinz. "Demetrius - zwischen Sein und Schein." *Konturen des Tragischen: Exemplarische Gestalten der Weltliteratur.* Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, 1965, S. 117-33.

Fowler, Frank M. "Schiller's *Fiesko* Re-examined." *Publications of the English Goethe Society*, NS 40 (1969-70), 1-29.

Fricke, Gerhard. "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers." *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1930, S. 3-69.

----------. *Der religiöse Sinn der Klassik Schillers: Zum Verhältnis von Idealismus und Christentum.* München, 1927; Nachdr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

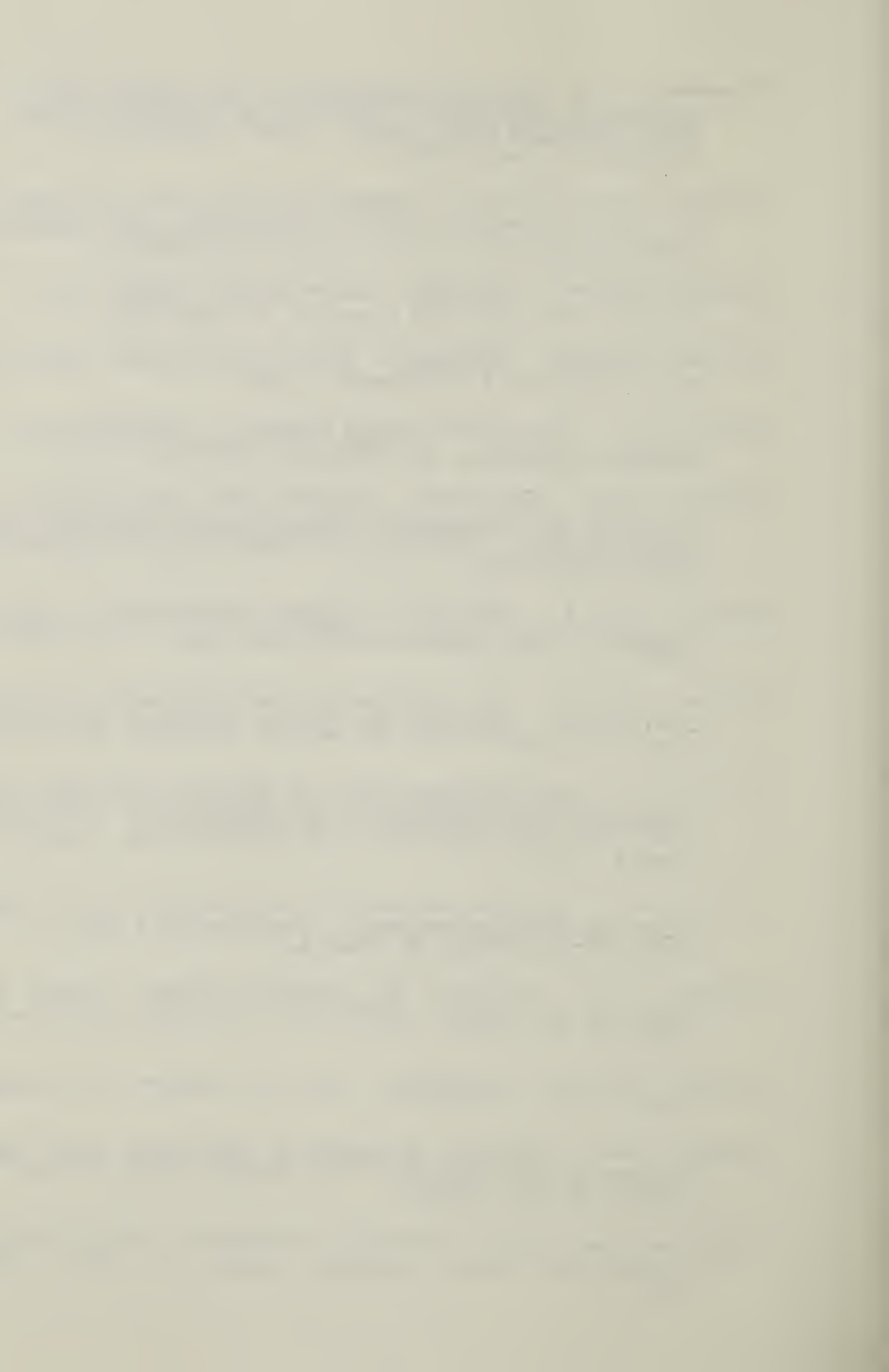
----------. "Schiller und die geschichtliche Welt." *Studien und Interpretationen.* Frankfurt/M.: Hans F. Menck Verlag, 1956, S. 95-118.

Garland, H. B. *Schiller, the Dramatic Writer: A Study of Style in the Plays.* Oxford: At the Clarendon Press, 1969.

Gerhard, Melitta. *Schiller.* Bern: A. Francke AG Verlag, 1950.

Graham, Ilse. *Schiller, a Master of the Tragic Form: His Theory in His Practice.* Pittsburgh: Duquesne University Press, 1975.

Gronicka, André von. "Friedrich Schiller's Marquis Posa: A Character Study." *Germanic Review*, 26 (1951), 196-214.



Gruber, Joachim. Über einige abstrakte Begriffe des frühen Griechischen. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1963.

Gumbel, Hermann. "Die realistische Wendung des späten Schiller." Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1932-33, S. 131-62.

Guthke, Karl S. "Räuber Moors Glück und Ende." German Quarterly, 39 (1966), 1-11.

----------. "Struktur und Charakter in Schillers Wallenstein." Wege zur Literatur. Bern: A. Francke AG Verlag, 1967, S. 72-91.

Gutmann, Anna. "Schillers 'Jungfrau von Orleans': Das Wunderbare und die Schuldfrage." Zeitschrift für deutsche Philologie, 88 (1969), 560-83.

Hancke, Kurt. Die Auffassung des Schicksals im deutschen Irrationalismus des achtzehnten Jahrhunderts. Diss. Berlin 1935. Berlin: Doktordruck-Graphisches Institut Paul Funk, o.J.

Hartmann, Horst. "Schillers 'Wallenstein'-Trilogie: Eine Analyse." Weimarer Beiträge, 11 (1965), 29-54.

Hermodsson, Lars. "Schiller, Gustav Adolf und die Nemesis." Germanistische Streifzüge. Festschrift für Gustav Korlén. Hrsg. Gert Mellbourn, Helmut Müssener, Hans Rossipal und Birgit Stolt. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1974, S. 62-78.

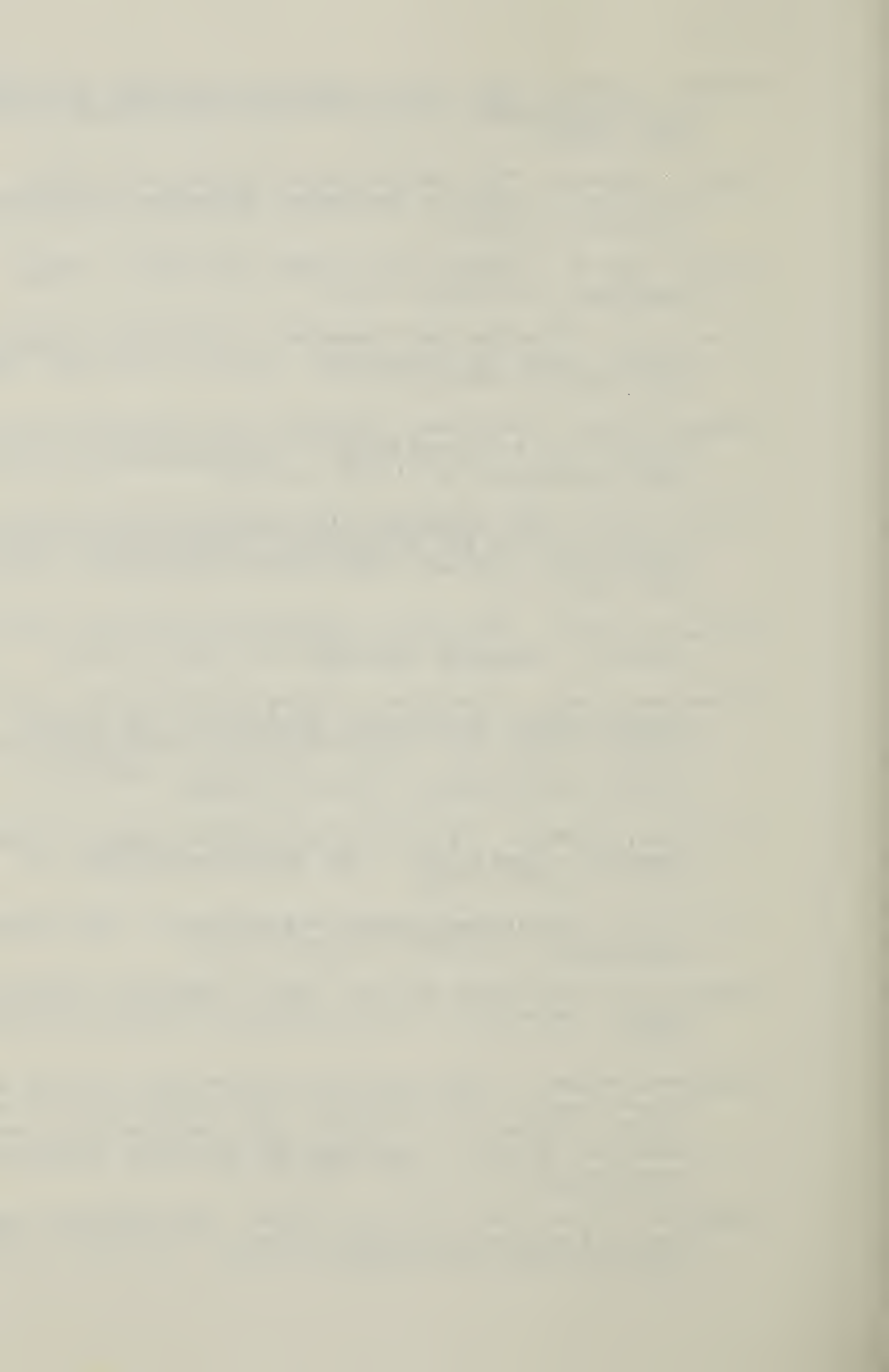
Heselhaus, Clemens. "Die Nemesis-Tragödie: Fiesco - Wallenstein - Demetrius." Der Deutschunterricht, 4, Heft 5 (1952), 40-59.

----------. "Wallensteinisches Welttheater." Der Deutschunterricht, 12, Heft 2 (1960), 42-71.

Heuer, Fritz und Werner Keller, Hrsg. Schillers Wallenstein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

Hinderer, Walter. "'Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen.' Zum Problem der Person und der Existenz in Schillers 'Die Verschwörung des Fiesco zu Genua.'" Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 14 (1970), 230-74.

Humboldt, Wilhelm von und Jakob Grimm. Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1958.



Kaiser, Gerhard. "Die Idee der Idylle in Schillers 'Braut von Messina.'" Wirkendes Wort, 21 (1971), 289-312.

----------. "Idylle und Revolution. Schillers 'Wilhelm Tell.'" Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien von Richard Brinkmann, Claude David, Gouthier-Louis Fink, Gerhard Kaiser, Walter Müller-Seidel, Lawrence Ryan und Kurt Wölfel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974, S. 87-128.

----------. "Johannas Sendung. Eine These zu Schillers 'Jungfrau von Orleans.'" Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 10 (1966), 205-36.

----------. Vergötterung und Tod: Die thematische Einheit von Schillers Werk. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.

----------. "Wallensteins Lager. Schiller als Dichter und Theoretiker der Komödie." Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 14 (1970), 323-46.

Kaufmann, F. W. "Schuldverwicklung in Schillers Dramen." Schiller 1759/1959: Commemorative American Studies. Hrsg. John R. Frey. Urbana: The University of Illinois Press, 1959, S. 76-103.

Klemann, Elisabeth. Die Entwicklung des Schicksalsbegriffs in der deutschen Klassik und Romantik. Diss. Heidelberg 1936. Würzburg: Buchdruckerei Richard Mayr, 1936.

Kommerell, Max. Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann, [5]1962.

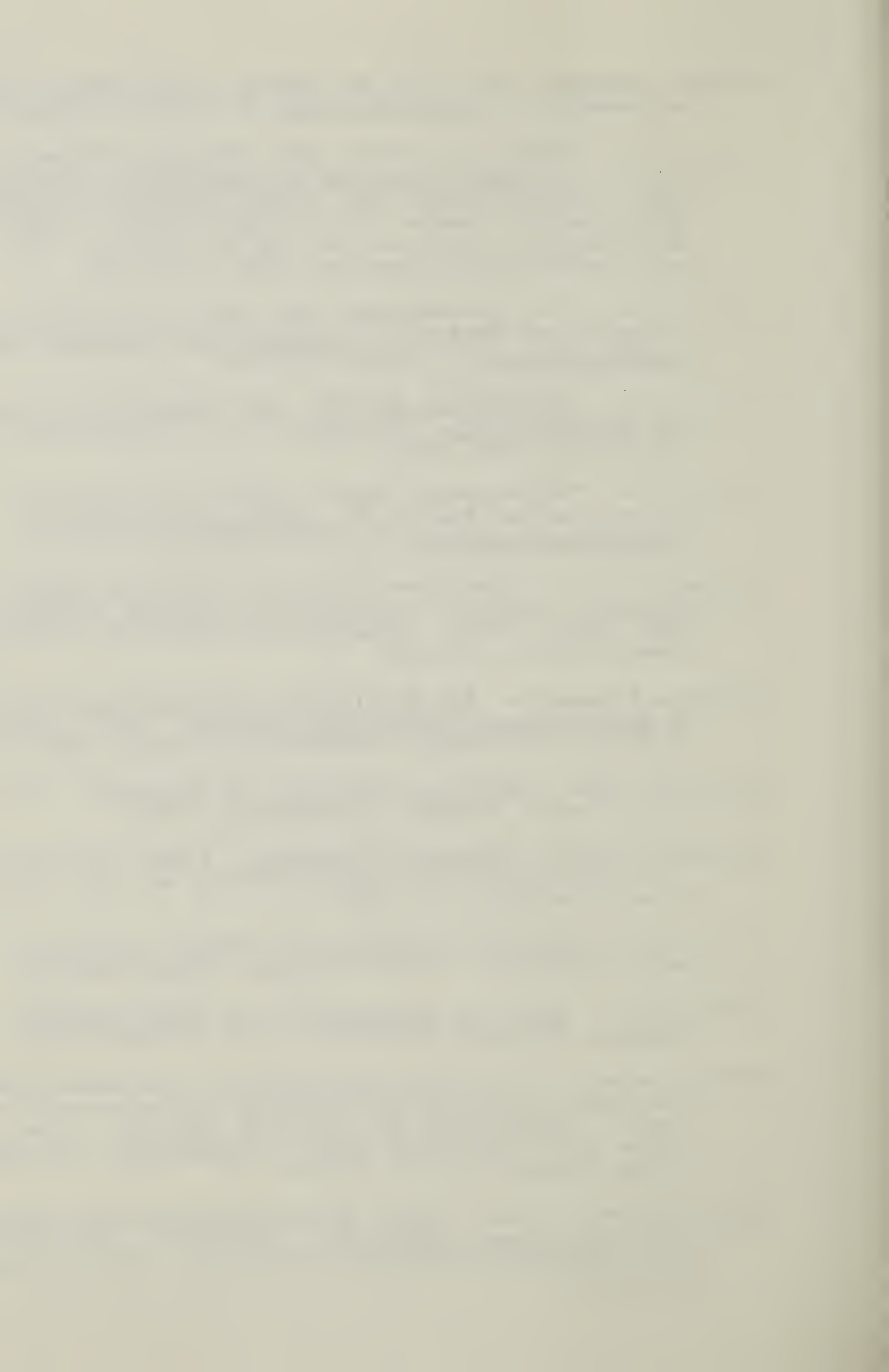
Koopmann, Helmut. Friedrich Schiller. 2 Bde. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1966.

----------. Schiller-Kommentar. Mit einer Einführung von Benno von Wiese. 2 Bde. München: Winkler-Verlag, 1969.

Korff, H. A. Geist der Goethezeit. II. Teil: Klassik. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1930.

Kraft, Herbert. "Schillers Demetrius als Schicksalsdrama. Mit einer Bibliographie 'Demetrius in deutscher Dichtung.'" Festschrift für Friedrich Beissner. Hrsg. Ulrich Gaier und Werner Volke. Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch, 1974, S. 226-36.

Kroll, Wilhelm, Hrsg. Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearb. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1932-35. Bde. XV und XVI.



Linn, Rolf N. *Schillers junge Idealisten*. Berkeley, L.A.: University of California Press, 1973.

Lohmann, Knut. "Schiller: 'Kabale und Liebe.'" *Germanistik in Forschung und Lehre*. Hrsg. Rudolf Henss und Hugo Moser. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965, S. 124-29.

Mackay, Alexander T. "Fate and *Hybris* in *Die Braut von Messina*." *Forum for Modern Language Studies*, 6 (1970), 213-25.

Mainland, William F. *Schiller & the Changing Past*. London: William Heinemann Ltd, 1957.

Mann, Michael. "Zur Charakterologie in Schillers *Wallenstein*." *Euphorion*, 63 (1969), 329-39.

Mann, Thomas. "Versuch über Schiller." *Gesammelte Werke*. Bd. IX: *Reden und Aufsätze*. o.O.: S. Fischer Verlag, 1960, S. 870-951.

Martini, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, [17]1978.

----------. "Schillers 'Kabale und Liebe.' Bemerkungen zur Interpretation des 'Bürgerlichen Trauerspiels.'" *Der Deutschunterricht*, 4, Heft 5 (1952), 18-39.

----------. "*Wilhelm Tell*, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch." *Der Deutschunterricht*, 12, Heft 2 (1960), 90-118.

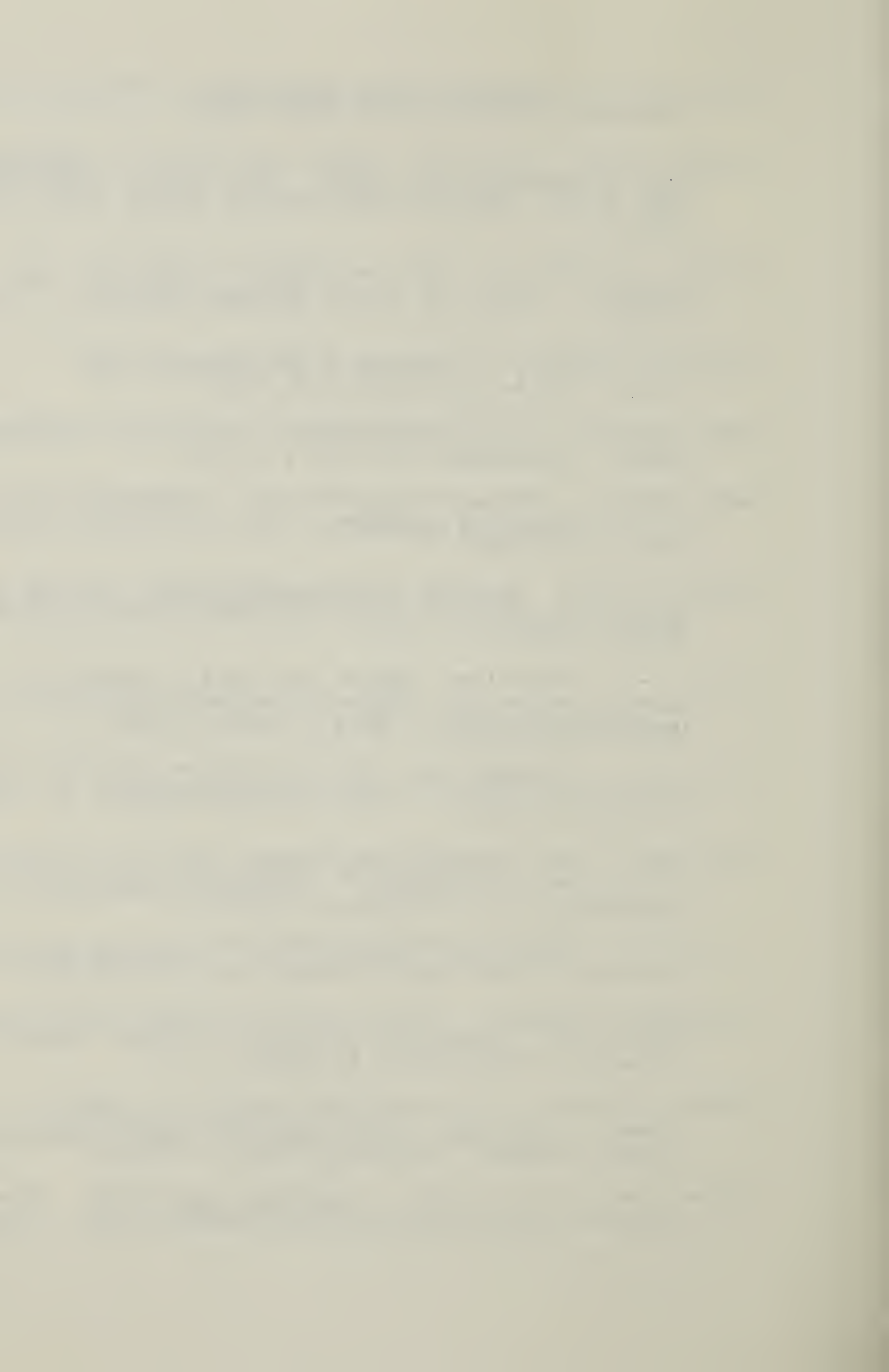
May, Kurt. "Die 'realistische Wendung' und 'neue Tragik' in Schillers 'Demetrius.'" *Germanisch-romanische Monatsschrift*, NF 1 (1950/51), 258-75.

----------. "Schillers 'Wallenstein.'" *Form und Bedeutung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957, S. 178-242.

Montgomery, Marshall. "Fate and Guilt in the German Drama, 1799-1833." *Studies in the Age of Goethe*. Oxford: University Press, 1931, S. 54-78.

Müller, Joachim. "Zum tragischen Konflikt in 'Maria Stuart.'" *Das Edle in der Freiheit: Schillerstudien*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1959, S. 124-28.

Müller-Freienfels, Richard. *Schicksal und Zufall*. München: Wissenschaftliche Editionsgesellschaft m.b.H., 1949.



Müller-Seidel, Walter. "Die Idee des neuen Lebens: eine Betrachtung über Schillers <u>Wallenstein</u>." <u>The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stahl</u>. Hrsg. P. F. Ganz Oxford: At the Clarendon Press, 1971, S. 79-98.

----------. "Das stumme Drama der Luise Millerin." <u>Goethe: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft</u>, 17 (1955), 91-103.

Nilsson, Martin P. <u>Geschichte der griechischen Religion</u>. Bd. I: <u>Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft</u>. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, [3]1955.

Petersen, Julius. "Schillers 'Demetrius.'" <u>Aus der Goethezeit: Gesammelte Aufsätze zur Literatur des klassischen Zeitalters</u>. Leipzig: Verlag von Quelle & Meyer, 1932, S. 165-80.

Petsch, Robert. <u>Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen</u>. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1905.

Phelps, Reginald H. "Schiller's <u>Fiesco</u> - A Republican Tragedy?" <u>PMLA</u>, 89 (1974), 442-53.

Prader, Florian. <u>Schiller und Sophokles</u>. Zürich: Atlantis Verlag AG, 1954.

Psaar, Werner. <u>Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist</u>. Berlin: Verlag Dr. Emil Ebering, 1940.

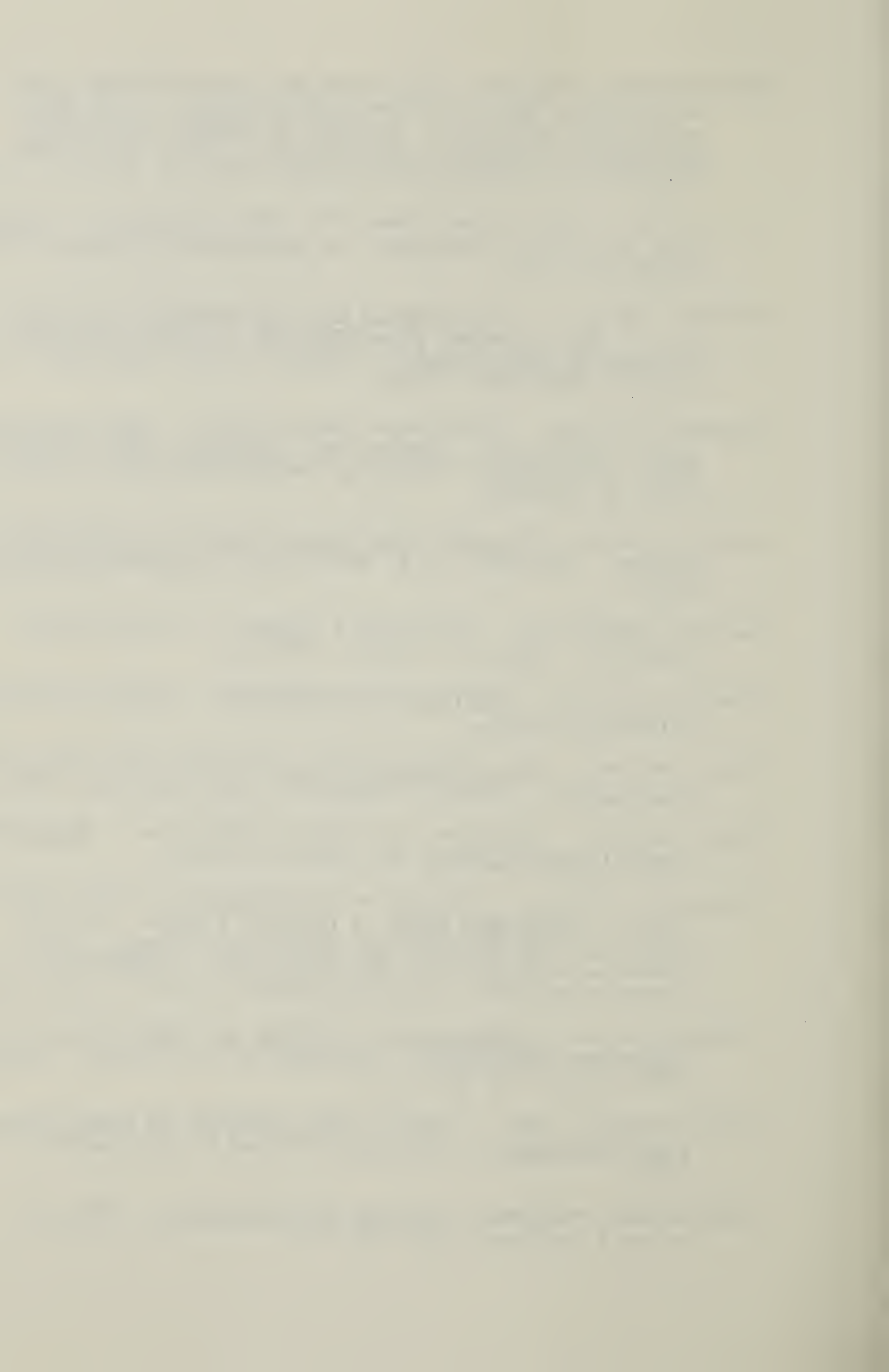
Rehm, Walther. "Schiller und das Barockdrama." <u>Deutsche Vierteljahrsschrift</u>, 19 (1941), 311-53.

Rohrmoser, Günter. "Theodizee und Tragödie im Werk Schillers." <u>Wirkendes Wort</u>, 9 (1959), 329-38. Nachdr. in <u>Schiller: Zur Theorie und Praxis der Dramen</u>. Hrsg. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S. 233-48.

Roscher, W. H. <u>Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie</u>. Leipzig: B. G. Teubner, 1886-1902. Bde. I,2 und III,1.

Sautermeister, Gert. <u>Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers</u>. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1971.

Schadewaldt, Wolfgang. <u>Hellas und Hesperien</u>. Zürich: Artemis Verlag, 1970. Bd. II.



Scheibe, Friedrich Carl. "Schöpfer und Geschöpf in Schillers Frühwerk." Germanisch-romanische Monatsschrift, NS 16 (1966), 119-38.

Schnapp, Friedrich. "Schiller über seinen 'Wilhelm Tell.' Mit unbekannten Dokumenten." Deutsche Rundschau, 206 (1926), 101-11.

Schneider, Reinhold. "Wallensteins Verrat." Dämonie und Verklärung. Vaduz, 1947; Veränd. Neuausg. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder KG, 1965, S. 19-40.

Schwerte, Hans. "Schillers 'Räuber.'" Der Deutschunterricht, 12, Heft 2 (1960), 18-41.

Seidlin, Oskar. "Wallenstein: Sein und Zeit." Von Goethe zu Thomas Mann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, S. 120-35.

Sengle, Friedrich. "Die Braut von Messina." Der Deutschunterricht, 12, Heft 2 (1960), 72-89.

----------. Das deutsche Geschichtsdrama. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1952.

Singer, Herbert. "'Dem Fürsten Piccolomini.'" Euphorion, 53 (1959), 281-302.

Spanner, Werner. "Schillers 'Wallenstein.' Ein Beitrag zur Gestaltinterpretation." Wirkendes Wort, 13 (1963), 87-96.

Spengler, Wilhelm. Das Drama Schillers: Seine Genesis. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1932.

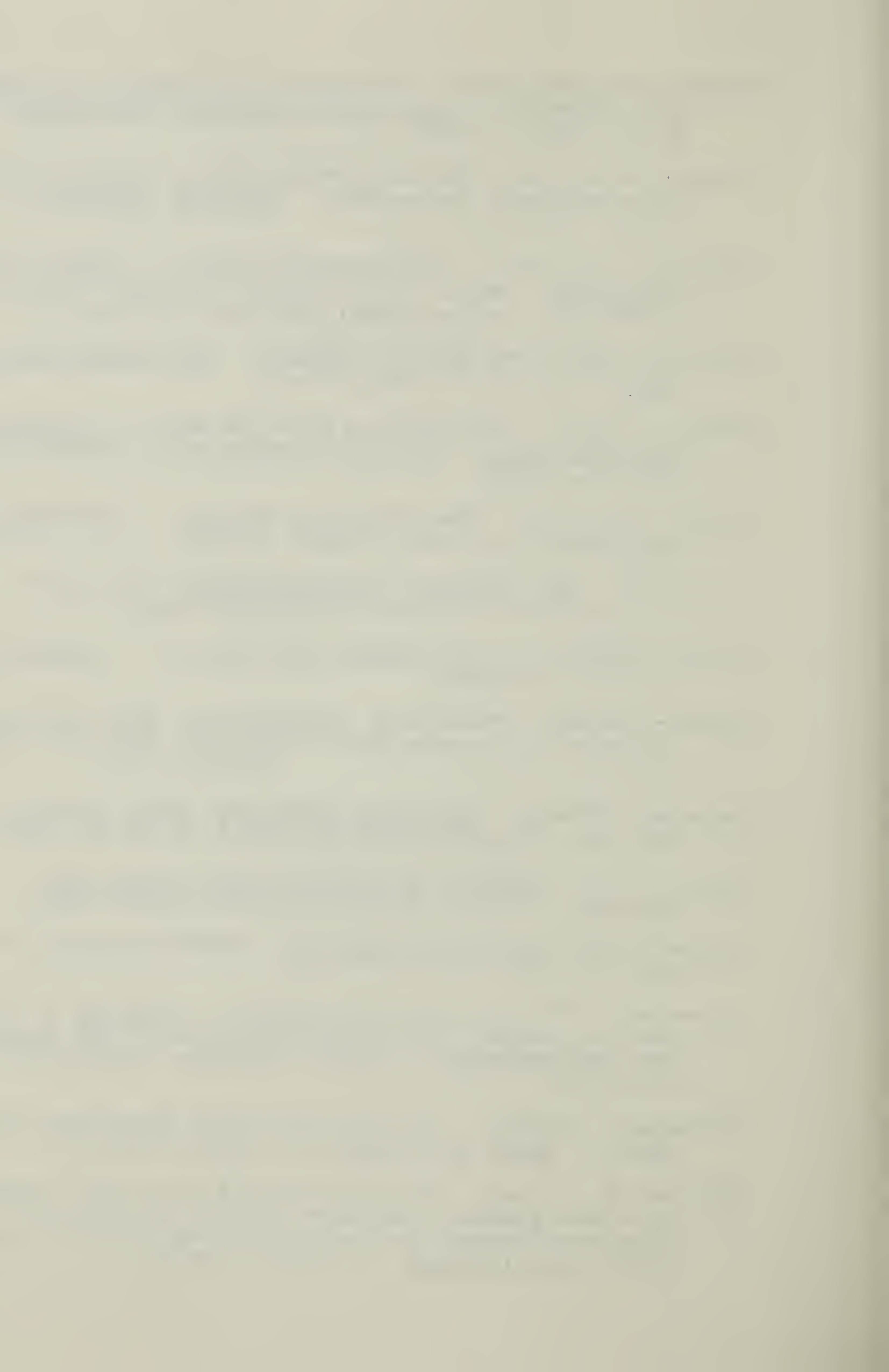
Stahl, E. L. Friedrich Schiller's Drama: Theory and Practice. Oxford: At the Clarendon Press, 1954.

Staiger, Emil. Friedrich Schiller. Zürich: Atlantis Verlag AG, 1967.

----------. "Zu Schillers 'Agrippina.'" Trivium, 8 (1950), 249-75. Nachdr. "Schiller: Agrippina" in Die Kunst der Interpretation. Zürich: Atlantis Verlag AG, 1955, S. 132-60.

Steffensen, Steffen. "Schiller und seine klassische Tragödie." Orbis Litterarum, 21 (1966), 285-301.

Stockum, Th. C. van. "Deutsche Klassik und antike Tragödie. Zwei Studien. Schillers 'Braut von Messina,' ein gelungener Versuch der Neubelebung der antiken Tragödie?" Neophilologus, 43 (1959), 177-93.



Storz, Gerhard. Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, [2]1959.

----------. "Schiller und die Antike." Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 10 (1966), 189-204.

----------. "Schillers Weg zur Klassik." Klassik und Romantik. Zürich: Bibliographisches Institut AG, 1972, S. 48-71.

Strich, Fritz. Schiller: Sein Leben und sein Werk. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, [1928].

Szondi, Peter. "Der tragische Weg von Schillers Demetrius." Die neue Rundschau, 72 (1961), 162-77.

Thalheim, Hans-Günther. "Schillers 'Demetrius' als klassische Tragödie." Weimarer Beiträge, 1 (1955), 22-86.

Tillich, Paul. "Philosophie und Schicksal." Kant-Studien. Hrsg. Paul Menzer und Arthur Liebert. Berlin: Pan-Verlag Kurt Metzner G.m.b.H., 1929. Bd. XXXIV, S. 300-11.

Wagner, Gisela. Die Schicksalserfahrung Schillers. Diss. Göttingen 1947.

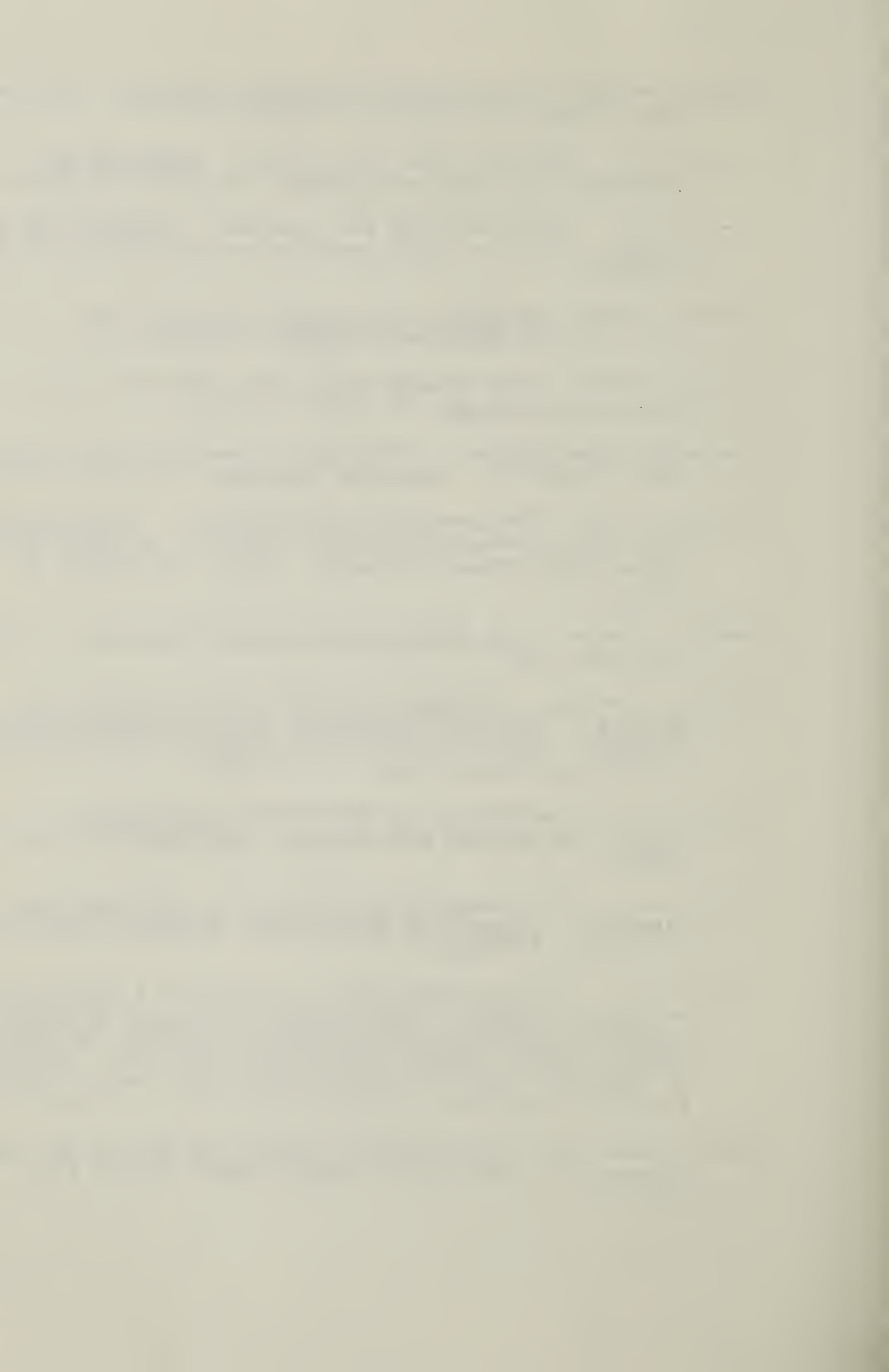
Weigand, Hermann. "Oedipus Tyrannus und Die Braut von Messina." Schiller 1759/1959: Commemorative American Studies. Hrsg. John R. Frey. Urbana: The University of Illinois Press, 1959, S. 171-202.

Wells, G. A. "Astrology in Schiller's Wallenstein." Journal of English and Germanic Philology, 68 (1969), 100-15.

----------. "Fate-Tragedy and Schiller's Die Braut von Messina." Journal of English and Germanic Philology, 64 (1965), 191-212.

----------. "Villainy and Guilt in Schiller's Wallenstein and Maria Stuart." Deutung und Bedeutung: Studies in German and Comparative Literature Presented to Karl-Werner Maurer. Hrsg. Brigitte Schludermann, Victor G. Doerksen, Robert J. Glendinning und Evelyn Scherabon Firchow. The Hague: Mouton & Co., 1973, S. 100-17.

Wiese, Benno von. Das deutsche Drama: Vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1960. Bd. I.



----------. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, [5]1961.

----------. Die Dramen Schillers: Politik und Tragödie. Leipzig: Bibliographisches Institut AG, 1938.

----------. Friedrich Schiller. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959.

Wilkinson, Elizabeth und L. A. Willoughby, Hrsg. Schiller's Kabale und Liebe. Oxford: Basil Blackwell, 1956.

Wilpert, Gero von. Schiller-Chronik: Sein Leben und Schaffen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1958.

Wissowa, Georg, Hrsg. Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearb. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1901. Bd. IV.

Wittkowski, Wolfgang. "Demetrius: Schiller und Hebbel." Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 3 (1959), 142-79.

----------. "Octavio Piccolomini: Zur Schaffensweise des 'Wallenstein'-Dichters." Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 5 (1961), 10-57.

Zeller, Bernhard, Hrsg. Schiller: Reden im Gedenkjahr 1959. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1961.

----------. Schiller: Reden zum Gedenkjahr 1955. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1955.

